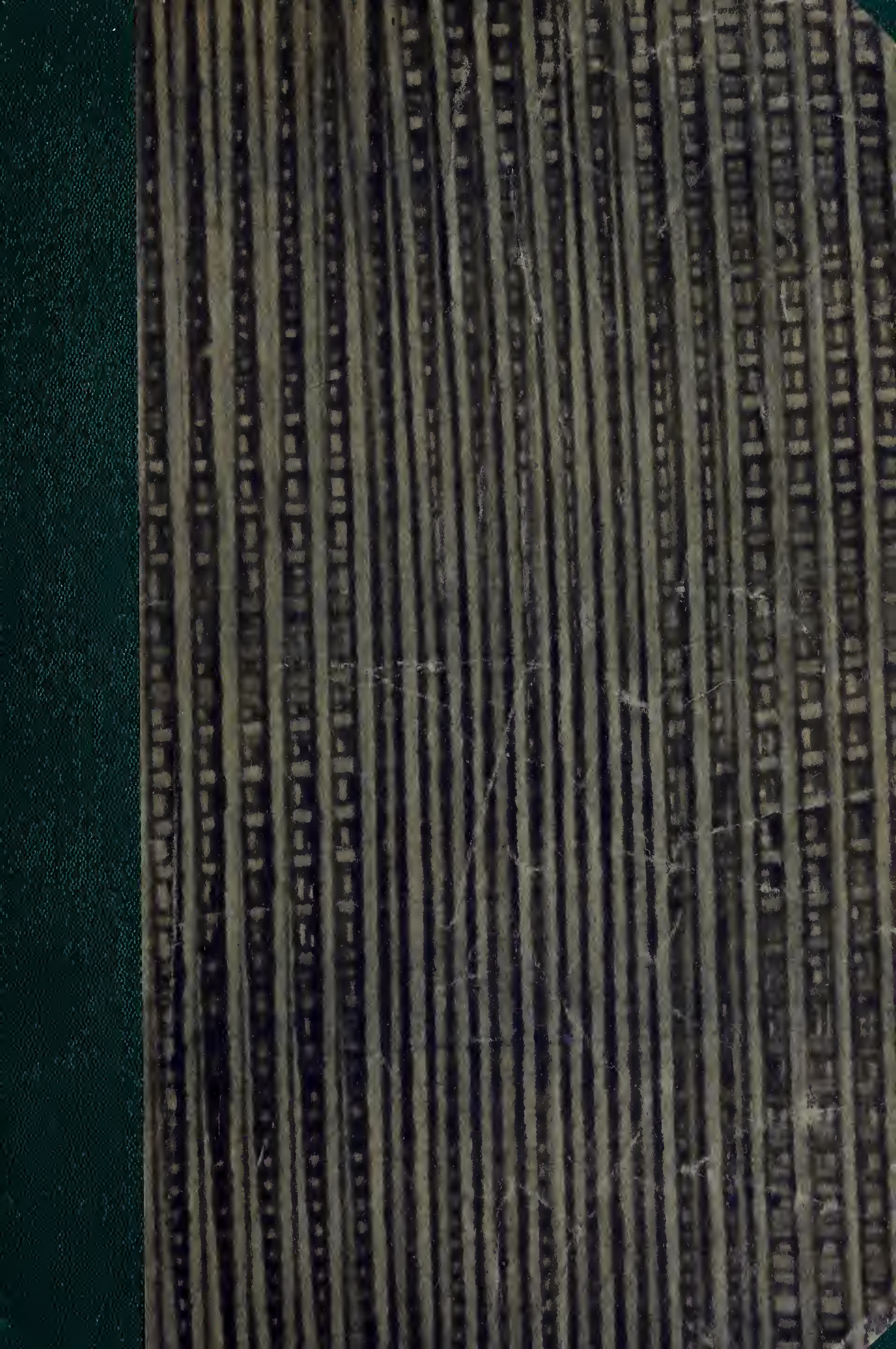






GESCHICHTE

DER

BAUKUNST IN SPANIEN.

GESCHICHTE

DER

BAUKUNST IN SPANIEN

VON

DON JOSÉ CAVEDA.

AUS DEM SPANISCHEN ÜBERSETZT

VON

PAUL HEYSE,

HERAUSGEGEBEN VON

FRANZ KUGLER.

Mit Illustrationen.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1858.

Druck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

VORREDE.

Das Werk, dessen Uebersetzung ich unternommen habe, ward in Madrid im Jahre 1848 „auf königlichen Befehl“ veröffentlicht, unter dem vollständigen Titel: Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España. Die Anregung zu einer solchen ersten umfassenden Zusammenstellung und Beleuchtung aller architektonischen Monumente auf spanischem Boden verdanken wir der „Central-Commission der Kunstdenkmäler“, welche den Herren D. José Madrazo, D. Anibal Alvarez und D. José Caveda den Auftrag gab, Behufs der Registrirung, Inspicirung und gelegentlichen Beantragung von Renovationen den Plan zu einer architektonischen Reise durch alle Provinzen Spaniens zu entwerfen. Diese dem Buche D. Caveda's angehängte Denkschrift, datirt vom 16. September 1846 und in der Sitzung der Central-Commission vom 28. Juli 1847 gebilligt, legte ihren Urhebern die Mangelhaftigkeit der kunstwissenschaftlichen Vorarbeiten auf diesem Gebiete so fühlbar nahe, dass D. José Caveda, ohne die Erfolge der projectirten Reise abzuwarten, sich zur Ausarbeitung des vorliegenden „Versuchs“ anschickte, zunächst von dem Wunsche beseelt, den Sendboten der Commission einen stattlichen Leitfaden an die Hand zu geben. Wir sind diesem raschen Entschlusse zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Die projectirte Reise — so viel wir wissen — unterblieb. Und wenn auch eben dieses Reisehandbuch vielfach beweisen mag, wie wichtig eine in grossartigem Maasstabe ausgeführte Durchforschung aller spanischen Baudenkmäler nach den Grundsätzen der heutigen Kunstwissenschaft sein würde, so ist doch ein solches Unternehmen zu vielen Zwischenfällen und Hemmnissen unterworfen, als dass bis zu seiner dereinstigen Vollendung die Wissenschaft die Hände in den Schoos legen dürfte.

Caveda folgte bei Ausarbeitung seines Buchs überdies einer Idee, zu deren glücklicher Durchführung es nicht einmal jenes reichen Aufwandes von Detailgelehrsamkeit bedurft hätte, der seine Arbeit unter den gegenwärtigen Umständen höchst werthvoll macht. Seine Absicht ging dahin, den innigen Zusammenhang der Entfaltung der Künste und insbesondere der Architektur mit dem Wachsthum und Wandel der Cultur nachzuweisen und an Stelle einseitiger Kunstliebhaberei und des Cultus bestimmter Epochen, wie sie besonders in Spanien so lange übel regiert hatten, die wahre objective historische Forschung treten zu lassen. Das erste Kapitel seines Buches macht es sich zur Aufgabe, von diesem Standpunkt aus die „Nothwendigkeit und Bedeutung einer Geschichte der spanischen Baukunst“ nachzuweisen. Wir haben es für überflüssig erachtet, diesen Beweis in seiner ganzen Ausdehnung mitzutheilen und daher die

Uebersetzung mit dem zweiten Kapitel begonnen. Aber zur Charakteristik der Vorgänger des Verfassers scheint es wichtig, an dieser Stelle Einiges im Auszuge vorauszuschicken.

Der Verfasser erwähnt seiner literarischen Quellen und beklagt die Allgemeinheit, mit der die Chronisten des 16. Jahrhunderts, wo sie auf Bauten zu sprechen kommen, alles Künstlerische daran abzufertigen pflegen, und nicht minder den falschen Geschmack des 17. Jahrhunderts, der eine unbefangene Ergründung auch der blossen Thatsachen unmöglich machte. „Glücklicherweise brachte das Zeitalter Ludwig's XIV. einen Umschwung in den literarischen Ideen hervor und erweckte die Neigung zu ernsteren Studien. Unser Vaterland ward um so fruchtbarer hievon berührt, als Philipp V., gestützt auf den Einfluss und die Macht des grossen Königs und durch das Recht der Erbfolge auf den spanischen Thron erhoben, den Wissenschaften und Künsten eine neue Aera eröffnete. Die Restauration derselben auf der Halbinsel datirt ohne Zweifel von dieser glorreichen Regierung, und unter ihr beginnt denn auch die Reihe archäologischer Forschungen. Tarragona, Elche, Castulo, Italica, Cabeza del Griego, Sepona, Carteya, Mérida, Segovia, Zaragoza, Numancia, Sagunto, Barcelona, Coruña del Conde, und selbst die alten Reste der phönicischen Colonieen wurden unserer gelehrten Welt zum Gegenstand eifriger und einsichtsvoller Forschungen. Der Marques de Valdeflores unternahm auf Befehl der Regierung eine Reise durch die Halbinsel, die zum Zwecke hatte, die Alterthümer jeder Art mit Rücksicht auf ihren Werth für die Geschichte zu untersuchen. Zu demselben Ende bereis'ten Perez Bayer Cataluña und der P. Sarmiento Galicien, während der P. Burriel das Archiv von Toledo gewissenhaft registrirte und Lumiares über einige Alterthümer an den südlichen Küsten Abhandlungen schrieb.

Nicht wenig trug die Königliche Akademie für Geschichte zur Förderung dieser literarischen Unternehmungen bei, und ihrem Beispiele folgten verschiedene wissenschaftliche Gesellschaften, unter ihnen besonders die Akademie von Valencia, auf Mayans' Antrieb, und die Akademieen von Barcelona und Sevilla, die manche nicht unbedeutende Archäologen zu ihren Mitgliedern zählten. Einige Zeit darauf begann der P. M. Florez, mit reicherem Material und mehr Kritik ausgerüstet, seine „España sagrada", und es erschienen die Arbeiten Mayans' über einige interessante Punkte unserer Profan- und Kirchengeschichte .... Aber die unermüdlichen Alterthumsforscher dieser Epoche verschlossen die Augen für Alles, was nicht der römischen Welt angehörte .... Damals wurde die römische Baukunst aus der Entartung, in die sie kurz vorher versunken war, wieder aufgerichtet. Auf Jubara und Sachetti folgte Sabatini und der mit Recht berühmte D. Ventura Rodriguez, und so dauerte während der ersten zwei Drittel des 18. Jahrhunderts die ausschliessliche Vorliebe für die römische Architektur fort ... Man besass als Maassstab für den künstlerischen Werth eines Gebäudes nur den Compass des Vignola, und wehe dem Talent, das gewagt hätte, sich gegen die Autorität des Vitruv und Palladio aufzulehnen. Mit denselben Vorurtheilen ist auch das sonst noch immer werthvolle Reisewerk von Ponz getränkt, und gleicher Verkennung und Geringschätzung fielen darin die Bauten der Araber, wie die Werke des wiederhergestellten Königthums und der Gothik anheim ....

Einige Jahre nach Ponz unterzog sich Bosarte derselben Aufgabe, zwar mit grösserer Gelehrsamkeit und helleren Begriffen von den verschiedenen Stilen, in denen man in Spanien gebaut hatte, jedoch immer noch ohne den Muth, sich entschieden von dem Wege, den seine Vorgänger eingehalten, loszusagen. Er untersuchte auf seiner Reise von Neuem die griechisch-römischen Monumente und die maurischen und gothisch-germanischen fesselten seine

Aufmerksamkeit nicht sonderlich. Nicht anders war auch viele Jahre hindurch das Verfahren der Ausländer, die unsere Gegenden bereisten, seit dem Erscheinen der Reisewerke Clarke's, Pluet's, des P. Caimo und Bourgoin's bis zur „Voyage pittoresque" des berühmten Herrn de Laborde.

Solche Vorstellungen von unsrer Architektur waren im Schwange, als D. Eugenio Llaguno y Amírola sein mehr durch Gelehrsamkeit als durch Geschmack und richtige ästhetische Principien bedeutendes Werk herausgab, das in der Folge von D. Juan Agustin Cean Bermudez mit vielen Anmerkungen, Zusätzen und Original-Documenten vermehrt worden ist. Wie wenig mehr es sei, als eine nützliche Materialsammlung zu einer Geschichte der spanischen Baukunst, scheint der Verfasser selbst empfunden zu haben, als er sein Werk „Nachrichten von den Baumeistern und der Baukunst in Spanien" betitelte ... Es fehlt darin jedes kritische Urtheil. Die Schulen werden durcheinander geworfen, ihr Charakter verwischt, ihr Ursprung nicht aufgewiesen, ihre Wandlungen nicht erkannt und oft verschiedene Stile wie ein und derselbe behandelt. Gothisch heissen alle Gebäude vom Ende des 10. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts u. s. w.

In dieser Hinsicht hat das Buch durch Cean Bermudez' Zusätze nicht das Geringste gewonnen. Nur die Daten wurden vermehrt, und keinerlei Fingerzeige zu ihrem Verständniss gegeben. Denn beide Forscher machten kein Hehl aus ihren Sympathieen, oder vielmehr ihrer ausschliesslichen Anerkennung der griechisch-römischen Architektur, die sie allein ihrer Mühe werth hielten. Trotzdem aber sind die historischen Notizen Llaguno's die einzigen brauchbaren, die wir besitzen. Nach ihm kamen Wels, Edward Ford, Owen Jones, Girault de Prangey und andere Fremde, die in ihren Reisewerken vor Allem auf die mittelalterlichen Bauten ihre Aufmerksamkeit richteten und ihren Werth gebührend zu würdigen wussten. Es ist seltsam, dass die nun auftauchenden klareren Begriffe vom Wesen der Architektur und ihrer geschichtlichen Entwickelung dennoch Niemand dazu anspornten, die Arbeit Llaguno's und Bermudez' wieder aufzunehmen. Es gebrach hiezu weder an Wissen noch an Talent; von Beidem haben unsere Schriftsteller und Künstler in neuerer Zeit ehrenvolle Proben gegeben in Werken wie: El Artista, la España monumental, los Recuerdos y delicias de España, Sevilla pintoresca, Toledo pintoresca, el Album artistico de Toledo u. s. w. . . . ."

Noch liegt es dem Uebersetzer ob, von dem Verfahren, das er bei seiner Arbeit beobachtete, Rechenschaft zu geben. Die Vergleichung des deutschen Textes mit dem spanischen zeigt, dass die Pflicht der Treue nur gegen den Inhalt, nicht gegen die Form seines Originals geübt worden ist; und auch das Erstere nur in so weit, dass Veränderungen und Unterschiebungen nirgend, wohl aber an vielen Stellen Auslassungen und Kürzungen eintraten, wo dem Verfasser die Rücksicht auf seine weniger vorbereiteten Landsleute eine Breite räthlich scheinen liess, die vor unserm Publikum nicht zu verantworten wäre. U. A. ist das ganze fünfte Kapitel „von den verschiedenen Namen zur Bezeichnung der römisch-byzantinischen Architektur" einfach weggelassen worden, da wir für diesen Stil den Namen des romanischen längst eingeführt haben. Auf der andern Seite konnte die Bezeichnung, die der Verfasser als die schlagendste festhielt, nicht stillschweigend mit der bei uns üblichen vertauscht werden. Ist aber hier die Lücke nicht empfindlich, so hoffe ich auch im Verlauf des Buchs nirgend zum Nachtheil des Verfassers gekürzt zu haben, wie denn auch die durchgängige Zusammenziehung seiner Perioden und Beschneidung der rhetorischen Auswüchse seiner Einführung in Deutschland nur förderlich sein kann. Der stolze Faltenwurf des spanischen Stils, das rednerische Behagen und der lyrische Schwung, zu dem sich an manchen Orten die

Darstellung erhebt, würden, da sie gegen unsere wissenschaftliche Landessitte verstossen, die Zuverlässigkeit und nüchterne Kritik des Verfassers verdächtigt haben, während es ihm in seinem Vaterlande ohne jene Mittel schwerlich gelungen wäre, sich Gehör zu verschaffen.

Und so muss ich denn auf den Vorwurf einer gewissen Ungleichheit des Stils gefasst sein, indem die Scheu, an der Form des Originals zu rühren, erst mit der wachsenden Einsicht von der Nothwendigkeit dieses Verfahrens schwand.

München, im Januar 1858. **Der Uebersetzer.**

Ueber den Standpunkt, den ich bei der Herausgabe dieses Werkes eingenommen habe, bleibt mir nur Weniges hinzuzufügen. Dasselbe schien mir um so mehr auf eine genauere Beachtung von Seiten des deutschen Publikums Anspruch zu haben, als es, seiner besondern Aufgabe nach, in bestimmt abgeschlossenem Rahmen die reichste Wechselfülle der Erscheinungen vom klassischen Alterthum bis auf die Gegenwart herab umfasst und hiemit ein grosses landschaftliches Gesammtbild gewährt, in einer Weise, wie bis jetzt überhaupt kein zweites vorhanden ist. Ich glaube, dass es bei der Neuheit des darin behandelten Gegenstandes in erhöhtem Maasse auf Theilnahme rechnen kann und dass es für die Betrachtung der Bilderwerke über die Monumente des Landes die beste wissenschaftliche Grundlage geben wird. Durch die Holzschnitte, welche dem Texte eingedruckt und aus diesen Werken entnommen sind, war es möglich, für wichtige Einzelpunkte schon eine Anschauung zu gewähren. Somit darf ich voraussetzen, dass das Buch auch den deutschen Reisenden, welche die Monumentenfülle Spaniens lockt, ein nützlicher Begleiter und somit für die Theilnahme an der Erforschung der dortigen Denkmäler auch von Seiten der deutschen Wissenschaft anregend zu wirken geeignet sein wird.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine Arbeit, die zum ersten Mal die ganze so höchst ausgedehnte Aufgabe erfasst und die der Verfasser selbst nur als einen Versuch bezeichnet, künftiger Kritik noch manchen Spielraum gewähren wird. Auch darf es nicht befremden, wenn sich schon vom Standpunkte unsrer gegenwärtigen Wissenschaft ein oder der andere Zweifel gegen das hier zu Grunde gelegte chronologische System ergeben möchte. Auf einzelnes Wenige der Art habe ich in einigen Anmerkungen hingedeutet. Im Ganzen konnte es, zumal bei der Neuheit des hier gebotenen Materials, nicht meine Absicht sein, mich in ein kritisches Verhältniss zu dem spanischen Autor zu setzen. Dies wird die Sache der hoffentlich fortschreitenden Studien sein. Zunächst ist belehrenden Einzelaufschlüssen aus den Erfolgen von E. Guhl's jüngst unternommener spanischer Reise, — der seine Mittheilungen darüber so eben in der Berliner Zeitschrift für Bauwesen eröffnet hat, — entgegenzusehen.

Ich bin schliesslich zu der Bemerkung veranlasst, dass ich selbst und der Uebersetzer uns wiederholt brieflich an D. José Caveda gewandt hatten, mit der Bitte, inzwischen neu entdecktes Material oder Resultate neuerer Prüfung der in seinen Werken niedergelegten Ansichten uns zur Benutzung überlassen zu wollen. Es ist uns mitgetheilt worden, dass derselbe sich der Erfüllung unsres Wunsches geneigt ausgesprochen; doch haben wir bis zum Abschlusse des Druckes der Uebersetzung vergeblich auf die ersehnten Mittheilungen gewartet.

Berlin, 8. März 1858. **Der Herausgeber.**

INHALT.

Druckfehler.

Seite 113 Zeile 2 von oben lies Illescas statt Illeskas. — S. 125 Z. 11 v. o. lies Nuño st. Nuno. — S. 129 Z. 10 v. u. lies España statt Espana. — S. 139 Z. 18 v. u. lies Kathedrale. — S. 140 Z. 7 v. u. lies Logroño. — S. 141 Z. 2 v. u. lies Doña. — S. 155 Z. 5 v. u. lies Diputacion. — S. 158 Z. 20 v. o. lies Hontañon. — S. 164 Z. 20 v. u. lies Bretaña. — S. 165 Z. 12 v. o. lies Ordoñez. — S. 167 Z. 21 v. o. lies Hontañon. — S. 213 Z. 11 lies nuevos statt muros.

Erstes Kapitel.

Die Baukunst in Spanien während der römischen Herrschaft.

Unter allen Provinzen des grossen römischen Reichs wird schwerlich eine zu finden sein, die den Einfluss seines Glanzes und seiner Grösse mehr erfahren hätte, als die iberische Halbinsel. Um ihrer eigenen Bedeutung willen sannen die Herren der Welt auf jedes Mittel, diese Provinz zu heben; sie sahen in ihr die Kornkammer des Reichs, die Heimath der tüchtigsten Soldaten ihrer Legionen, den Fundort der reichen Minen, die für ihre Habsucht, ihre Triumphe und Schauspiele ausgebeutet wurden, das Vaterland des Trajan und Hadrian, des Columella und Seneca, des Quintilian, Martial und Lucan. Spanien, das Land der Wunder, unter einem gütigen und milden Himmel, reich an den mannigfaltigsten Erzeugnissen des Bodens, erweckte erst die Eifersucht, dann die Sympathien der Republik, und nachdem es das Schlachtfeld gewesen war, auf dem die Welthändel ausgefochten wurden, half es endlich mit, sie beizulegen, um von da an allen Glanz, der Roms Namen und Glück umgab, mit ihm zu theilen. Als die Blüte römischer Civilisation kamen die Künste herbei, die an den Ufern der Tiber heimisch waren, nicht sowohl um den Bedürfnissen des Volkes abzuhelfen, das seine Söhne auf den Thron der Cäsaren, seine Dichter zu den Wettspielen im Circus, seine Philosophen in die öffentlichen Schulen schickte, als um das Land mit grossartigen, dem Vergnügen und der Zerstreuung der Städter oder dem Glanz der Hauptstädte gewidmeten Bauwerken zu schmücken.

Eine Menge Colonien und Municipien bilden sich nach und nach in Bätica und Tarraconensis; viele Patricierfamilien nehmen in diesen Provinzen ihren festen Wohnsitz; ein lebhafter Verkehr

entsteht zwischen Siegern und Besiegten, mehr und mehr erwerben Hispanier die Rechte und Privilegien der Söhne Latiums, und Rom und Spanien, wie sie zuletzt nur Ein Volk bilden, bleiben nun auch Einem Geschick unterworfen, nachdem die letzten Triumphe Octavians über die Cantabrer und Asturier der Welt den Frieden gegeben haben. Auf Befehl des neuen Cäsar erheben sich Emerita Augusta (Merida), Cäsaraugusta (Zaragoza), Lucus Augusta (Lugo am Minho), Pax Augusta (Badajoz) und andere berühmte römische Städte aus dem blutigen, mit Trümmern bedeckten Boden, das glanzvollste Denkmal des neugegründeten Weltfriedens. Leider liess ein unheilvolles Geschick auf die menschliche Politik und die hohen Segnungen der augusteischen Herrschaft einen Tiberius, Caligula, Claudius und Nero folgen.

Nach diesen Zeiten demüthigender Schmach war es zwei in Spanien geborenen Männern vorbehalten, nach einander den Kaiserthron einzunehmen und seine verlorene Würde wiederherzustellen. Trajan und Hadrian, Beide Spanier, und Marc Aurel, dessen Vorfahren es ebenfalls waren, noch grösser als Beschützer der unterworfenen Völkerschaften, denn als Eroberer, warfen, als sie die Zügel der Herrschaft ergriffen, einen mitleidigen Blick auf ihr Vaterland, und nicht zufrieden, seine schweren Leiden zu lindern, verhalfen sie ihm zu all dem Glanz, auf den seine Grösse und Bedeutung Anspruch machen konnten.

In dieser für die Völker anbrechenden Zeit des Friedens und der Gerechtigkeit erhoben die niedergehaltenen Künste ihren Flug und die ganze Halbinsel bedeckte sich mit Monumenten, deren mächtige Trümmer immer noch das grossartigste Denkmal der römischen Herrschaft und der unwiderleglichste Beweis ihrer Cultur und ihres Reichthums sind. Damals war die Baukunst zu einer hohen Stufe der Vollkommenheit gediehen, und obwohl ihr die Einfachheit der Ursprünglichkeit und die Reinheit des Geschmackes gebrach, welche die griechische, von der sie herstammte, so sehr auszeichneten, bewahrte sie doch, des grossen Volkes würdig, in kühnen Bögen und Wölbungen sich erhebend, wagsamer und unternehmender, mit ihren Constructionen grössere Räume überspannend, überall denselben Charakter der Grossartigkeit, den sie zu den Zeiten des August unter dem Einflusse Vitruvs gezeigt hatte.

Trajan verewigte sein Andenken in der Säule, die seinen Namen trägt, in dem Forum des quirinalischen Berges, in der Restauration der hervorragendsten Denkmäler Roms. Hadrian, der seinem Vorgange folgend, jenen nach ihm genannten ungeheuern Bau sich zu einem Grabmal und den Triumphbogen an den Ufern des Ilissus aufrichten liess, rühmte sich offen seiner Kennerschaft in der Kunst, die diese Wunder hervorbrachte. So vereinigte sich Kunstliebe und Vaterlandsliebe zur Vergrösserung und Verschönerung der römischen Niederlassungen auf der iberischen Halbinsel.

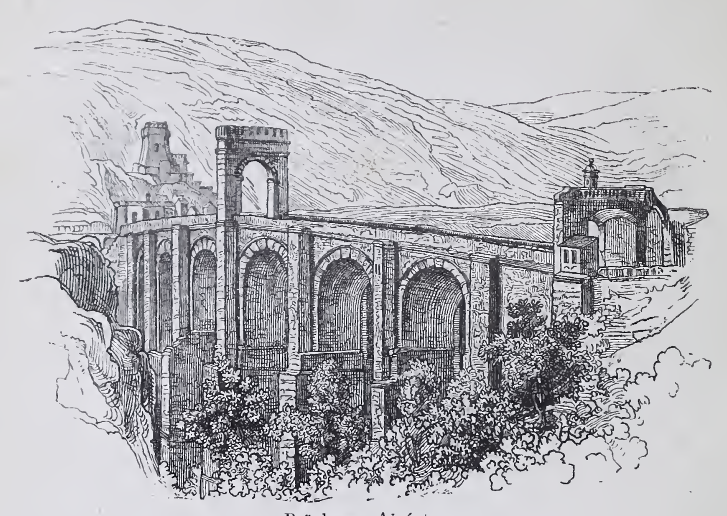
Vornehmlich seit den Zeiten des Augustus hatten diese nach und nach durch die Künste einen Aufschwung und einen Glanz gewonnen, die ihrer Bedeutung angemessen waren. Münzen und Inschriften bewahren uns die Erinnerung an viele ihrer Bauwerke, die an Pracht und Grossartigkeit sogar mit denen Roms wetteifern konnten, und von denen heutzutage selbst die letzten Spuren verschwunden sind. Wir erwähnen nur den Palast des Augustus in Tarragona, den merkwürdigen Tempel, den ihm diese Stadt weihte und der auf ihren Münzen abgebildet ist, den Tempel der Diana zu Coruña del Conde, den des Hercules zu Murviedro, den des Cäsar Augustus zu Zaragoza, den in der Nähe von Ceto gelegenen, die berühmten Arae Sestianae, die Denkmäler von Mérida, Italica, Tarragona, Cartagena und anderen Municipien und die berühmten Heerstrassen in Estremadura, Leon, den beiden Castilien und Cataluña, die unter Augustus und Trajan mit grossem Aufwand eröffnet wurden.

Von andern nicht minder berühmten Bauten sind uns stattliche Trümmer geblieben in Denia, Gérica, Murviedro, Osma, Cartagena, Talavera la Vieja, Andújar, Valencia, Sevilla, Cáceres, Calahorra, Zaragoza, Coruña del Conde, Tarragona, Elche, Tortosa, Estepona, Cadiz, Segovia, Toledo, Lugo, Zalamea und an andern Orten. Ueber den Verlust dieser wichtigen Bauwerke kann uns nur der unschätzbare Besitz vieler noch erhaltenen andern trösten, die derselben Zeit angehören. Wer enthielte sich, wenn er ihre Zahl, Ausdehnung und Mannigfaltigkeit betrachtet, eines Gefühls der Bewunderung vor jenem eisernen Willen und hohen Geiste, die sie hervorgebracht haben.

Den gleichen Eindruck machen ohne Zweifel die römischen Brücken zu Mérida und Martorel, Orense und Albarregas, Badajoz und Andújar, Córdoba und Tudela, und vor allen die zu Alcántara, die würdige Rivalin jener, welche Hadrian über die Donau schlug, und eines der erhabensten Denkmäler des Kaiserreichs.

Nicht minder gewaltig erscheinen die Wasserleitungen von Segovia, Mérida und Tarragona, welche über weite Entfernungen kühn von einer Hügelreihe zur andern geschwungen mit ihren gewaltigen Quadern und weitgestreckten hohen Arcaden für Rom selbst kein unwürdiger Schmuck wären, selbst neben jenen Aquäducten, die so viel dazu beitragen, die ewige Stadt zu verherrlichen. An Zahl und Trefflichkeit übertreffen sie alle ähnlichen Bauten bei andern Völkern; die weitläufigen Trümmer der Wasserleitung zu Toledo, die Reste derer zu Fuente Ovejuna, Ciudad-Rodrigo und Valera, und die noch heute mehr oder weniger wohlerhaltenen in Teruel, Murviedro,

Martorel und Carmona bezeugen hinlänglich die Wahrheit dieser Behauptung.



Brücke zu Alcántara.

Und wenn wir vollends einen Blick auf die grossen Heerstrassen werfen, wie staunen wir, noch heut, nach 18 Jahrhunderten, ganze Stücke von ihnen zu entdecken, wie von der von Aldea Nueva de Baños, von der des Augustus nahe bei Vinuesa, von der zwischen Mérida und Salamanca, gewöhnlich „de la Plata" genannt, und von jener Strasse, die Mérida und Cadiz verband. Beklagenswerth ist die völlige Zerstörung vieler andern, wie z. B. der Strasse von Ceija bis ans Meer.

Mit demselben Aufwand sorgten die Römer für die Sicherheit und den Schutz ihrer Colonien und Municipien. Noch heute finden sich viele Reste ihrer mächtigen Festungswerke, und man kann nicht breitere und solidere Mauern sehen als die von Coria mit ihren enormen Quadern und viereckigen Thürmen, die von Lugo, die mit Inschriften bedeckt sind, die von Tarragona, bemerkenswerth durch ihre Dicke und die Härte des Mörtels, die Stücke der Mauer, die Mérida einschliesst, und die schweren und massigen Stadtmauern, die man in Sevilla erhalten hat. An Grösse wetteifern mit diesen Werken verschiedene andere, die ebenfalls dem öffentlichen Nutzen dienten. So der Thurm der Scipionen, der Farus von Málaga, der von Coruña, der nach dem Hercules heisst, die Thürme und Trümmer der Albufera (ein grosser See bei Valencia), die Albuera (s. v. w. Albufera) in Mérida, die Cloaken von Valencia,

der Goldthurm in Sevilla, die Grundmauern der grossen Gebäude in Talavera la Vieja, die grossartigen Reste des mit Bogen und Säulen geschmückten Monuments, das die Bürger von Zalamea de la Serena dem Trajan widmeten; die kolossalen Werke von Monte-jurado in Galicien, die Menschenkräfte zu übersteigen scheinen und vielleicht aus den Zeiten jenes Fürsten oder seines unmittelbaren Nachfolgers Hadrian stammen; die Bergwerke von Salave in Asturien, eben so überraschend durch die weiten Räume, die sie durchlaufen, und durch ihre langgestreckten Galerien, wie durch die Kunst, die aus ihrer Anlage ersichtlich wird, und endlich die pyramidalen Thürme, die dem Augustus nahe beim Padron, zu Torres de Este, in der Provinz Coruña errichtet wurden.

Aber die Römer sorgten nicht allein durch solche und ähnliche Bauten die nöthigsten Bedürfnisse ihrer Colonien und Municipien zu befriedigen; sie liessen sich auch die Verschönerung der Provinzen angelegen sein, um die besiegten Völker in ihren Ketten einzuschläfern und aus unversöhnlichen Feinden sich treue und unterwürfige Bundesgenossen zu gewinnen. Aus dieser Politik und dem edlen Sinne der Eingebornen, die ihre Erkenntlichkeit für die Wohlthaten der Imperatoren und ihre Zufriedenheit mit der Amtsführung der Proconsuln an den Tag legen wollten, gingen seit der Gründung des Kaiserthums bis zu den Zeiten Constantins jene zahlreichen Altäre und Säulen, Tempel und Heiligthümer, Grabmäler und Sarkophagen, Curien und Basiliken, Bäder und Statuen und Reliefs hervor, deren Reste noch heut die Stätten und den alten Glanz ihrer Colonien und Municipien bezeichnen.

Einen sehr hervorragenden Platz unter diesen Resten nehmen die (sogenannten) Triumphbögen ein, deren Massen, nicht alle gleich gut erhalten, doch alle majestätisch und ernst, stark und massiv wie das Reich, das sie verherrlichten, uns eine hohe Vorstellung von den Völkern geben, die sie dem Gedächtniss ihrer grossen Männer errichteten. Mit geringeren Kosten und in bescheidneren Massen erbaut, als die Triumphbögen des Titus, Trajan und Constantin, aber schön und imponirend steht der von Mérida, ein würdiges Denkmal des Trajan, leider schon seines kostbaren Marmorschmuckes beraubt; ferner der von Bara mit seinen korinthischen Ornamenten; der von Cabanes, ein einziger Bogen, massenhaft und schlicht, heutzutage fast ganz zerstört; der von Caparra, an seinen vier Fronten mit Pfeilern geschmückt, und die von Torredembarra und Martorel, deren ursprüngliche Form trotz der schlechten Erhaltung noch vollständig zu erkennen ist.

Noch grossartiger waren die Bauwerke, die behufs der öffentlichen Schauspiele von den Römern auf unserm heimathlichen Boden errichtet wurden; jetzt grösstentheils zu

unförmlichen Schutt- und Quadernhaufen zusammengesunken, reden sie noch von einer Civilisation, die mit ihnen unterging. Die Stürme der Zeit und der strenge Geist des Christenthums, der die Kampfspiele der Amphitheater und die Lust am Schauspiel



Triumphbogen von Bara (restaurirt).

verpönte, wirkten seit der Regierung des Theodosius vereinigt zu dieser beklagenswerthen Zerstörung mit, die in der Unwissenheit, den Kriegen und Nöthen des Mittelalters vollendet wurde. Nur sehr dürftige und schwache Spuren sind von dem Circus maximus zu Toledo und denen von Mérida, Murviedro, Acinipo und Cartagena übrig. Nach den Zeichnungen und Beschreibungen, die uns der P. M. Florez in seiner „España Sagrada" von dem Circus maximus zu Tarragona gegeben hat, muss man glauben, dass er, ein würdiges Seitenstück des römischen, wie dieser aus drei Reihen Bögen und Galerien bestand und ihm, wenn auch nicht an Umfang, so doch an Pracht und Schönheit der Ausstattung gleich kam. Den Forschungen des genannten Gelehrten verdanken wir auch eine Vorstellung von dem Amphitheater derselben Stadt, und von dem so hochberühmten zu Itálica, dessen Trümmer kaum hinreichen, uns über die Form, Ausdehnung und Bestimmung so bedeutender baulicher Anlagen aufzuklären.

Moreno de Vargas in seiner Geschichte von Mérida beschrieb ausführlich das alte Theater dieser Stadt. Noch zu Ponz' Zeiten existirten seine Sitzreihen, die keilförmigen Abtheilungen derselben, die ringsumlaufenden Absätze zwischen den Sitzreihen und die Ausgänge für die Zuschauer, und noch heut erkennt man, obwohl ausserordentlich verwüstet, die Formen einiger dieser

Theile und den Plan des Ganzen aus allem Schutt und Brombeergestrüpp heraus.

Zum Glück ist den Freunden der alten Kunst in dem grossartigen Theater von Sagunt, über das Marti, Ponz und Ortiz gelehrte Abhandlungen geschrieben haben, ein Modell dieser Art von Bauwerken erhalten, mit dem sich Weniges, was die Römer auf diesem Felde geleistet, messen kann. Auch vor einem Kennerauge, dem das Theater von Verona vorschwebt, wird das von Sagunt bestehen können. Leider ist seine Restauration, die noch vor wenigen Jahren leicht vollständig zu bewirken war, heutiges Tages eine Unmöglichkeit. Noch immer aber giebt der imponirende Anblick seiner Massen, die grossen Trümmergruppen rings umher einen hinreichenden Begriff nicht nur von seinen weiten Verhältnissen, sondern auch vom Plan und der Anordnung seiner einzelnen Theile. Die Stufen für den Ritterstand, die für das Volk, die Eingänge und Präcinctionen, die Reste des oberen Porticus, die oberste Sitzreihe und einige zerstörte Bogenstellungen lassen noch immer die ursprüngliche Form dieses grossartigen Baues, den Grundplan seiner Einrichtung erkennen.

Aus der Reihe von Bauwerken, die wir aufgeführt haben, und aus den Resten unzähliger anderer gewinnt man unschwer die Ueberzeugung, dass ein echter Geschmack zu den Römerzeiten in unserer Heimath allgemein herrschend war. Fast überall deuten Ornamente und Verhältnisse, die Einfachheit und Zusammenordnung der Gliederungen, die organische Anordnung der Theile auf die Epoche von Octavian bis auf Septimius Severus, in der bekanntlich die römische Architektur den Gipfel ihrer Vollkommenheit erreicht hatte. In der That ist jener Verfall, den auch nur kurze Zeit zu hemmen kaum einem Geist wie Alexander Severus gelang und dem nach und nach unter den Nachfolgern des Constantin auch die Künste schmählich erlagen, damals noch nicht in ihnen zu spüren. Fast alle diese Gebäude sind ausgezeichnet durch Strenge und Adel, gefällige Mannigfaltigkeit der Profilirungen, ein wohlverstandnes Maass in der Ornamentirung und die richtige Anwendung des halbkreisförmigen Bogens und des Gewölbes, durch welche Vitruv und seine Nachfolger die griechischen Stile erweiterten, indem sie die Neuerung durch den gefälligen Contrast gerader und krummer Linien zu Ehren brachten.

Zu bedauern ist, dass unsere Gelehrten, aufmerksamer auf Ursprung und Alter dieser Bauten, als auf ihre Schönheiten und Mängel, es sich mehr angelegen sein liessen, die Daten ihrer Entstehung und die Namen ihrer Gründer zu erforschen, als uns eine klare Vorstellung von ihrem künstlerischen Verdienst zu geben und die hispanischen Denkmäler mit andern derselben Gattung zu vergleichen, die erhalten wurden, wo die römische Macht einen dauernderen Einfluss übte. Sie begnügten sich, im

Grossen und Ganzen die Massen zu untersuchen und sich über ihre Anlage und Verhältnisse Rechenschaft zu geben; selten vertieften sie sich in die Details, wenigstens nicht mit künstlerischem Eingehen, wie es zum Verständniss der Schönheiten der Ausführung und der Grundzüge des Stils erforderlich war. Und das wahrhaftig nicht, weil die Ornamentirung dieser Monumente ohne Werth wäre und nicht das lebhafteste Interesse erregen müsste. Wie viele Fragmente reicher und sorgfältig vollendeter Bildwerke fesseln heute nach so viel Jahrhunderten der Vergessenheit und Vernachlässigung das Auge des Kenners! Wer kennt nicht die kostbaren Reliefs vom Marstempel zu Mérida, die eleganten korinthischen Capitäle, die in dem elenden Dachraum eines Hauses in Barcelona verborgen waren, die Statuen und sonstigen Sculpturen, die man in Itálica entdeckte, die drei Säulen vom Platze in Ciudad-Rodrigo, die von Zalamea, die Meilensteine von verschiedenen Punkten Estremadura's, die Ruinen von Talavera la Vieja, die des alten Iliturgis in Andújar und die Mosaiken von Itálica, Valencia, Tarragona und andern Orten! Die Spuren dieser fast vergessenen Alterthümer sammeln, classificiren, ihren wahren künstlerischen und historischen Werth feststellen, in genauen Zeichnungen sie getreu wiedergeben und den Untersuchungen der Archäologen und Künstler die Grundzüge der römischen Architektur, wie sie in unserm Vaterlande seit den Zeiten der Scipionen im Schwange war, unterbreiten, bleibt eine noch ungelöste, höchst dankenswerthe Aufgabe.

Zweites Kapitel.

Die lateinische Architektur unter der gothischen Monarchie.

Während der grossen Umwälzungen, die jenes beispiellose, weltbefreiende Ereigniss der Völkerwanderung mit sich brachte, erlitten auch die schönen Künste neue und fremdartige Einflüsse; und da sie sich herbeilassen mussten, Monumente und Anstalten zu gründen und auszuschmücken, die den Alten unbekannt waren, verloren sie den römischen Charakter, der sie unter der Kaiserherrschaft gekennzeichnet hatte; unabhängiger und launenhafter geworden, mit verändertem Antlitz und Zweck, gewannen sie nach und nach jene phantastische Originalität, jene fremden

Formen, jenes ganz eigenthümliche Ansehn, das sie durch eine so weite Kluft von ihrem Ursprung unter den Nachfolgern des Theodosius scheidet. Der von Augustus und Trajan begünstigten Architektur folgte eine neue, die der christlichen Völker; und wenn sie immerhin einige Merkmale der besseren Zeit, in der ihr Vitruv und Apollodor Gesetze gaben, noch im sechsten Jahrhundert bewahren konnte, musste sie doch endlich, verfallen und entartet, auch die letzte Erinnerung an ihren Ursprung verlieren, um sich im ganzen Umkreis des ehemaligen römischen Reichs, mit eigenthümlichem Charakter und nach dem Geschmack der Fremden ausgestattet, zu verbreiten.

Diese wunderbare Umgestaltung, das nothwendige Resultat der politischen Unabhängigkeit, der neuen religiösen Bedürfnisse und der Einzelstellung der Nationen, die so lange der römischen Herrschaft gemeinsam unterworfen gewesen waren, bleibt immer überraschend, mag uns die Geschichte über ihre Ursachen eine noch so deutliche Aufklärung geben. Denn es ist keine leichte Aenderung in den Einzelheiten, keine zufällige Neuerung in den Ornamenten oder unwesentlichen Theilen, was heidnische und christliche Baukunst von einander unterscheidet; Gedanke, Ausführung, Stil, Ornamente — nichts Gemeinsames noch Aehnliches ist ihnen mehr geblieben. Vor Allem springt eine charakteristische Eigenschaft in die Augen, welche sie entschieden aus einander hält: die Gemeinsamkeit des Stils in den römischen Bauten, und die Verschiedenheit in den christlichen; ein einiger, immer auf feste Regeln beschränkter Typus für jene, und der Mangel eines entschiedenen und anerkannten Musters für diese, die seit dem achten Jahrhundert den verschiedenen Einflüssen des Klimas, der Sitten und Bedürfnisse der Völker, und dem plötzlichen Auftauchen neuer Nationalitäten unterworfen waren, und lange Zeit durch die Gewaltsamkeit verwirrt wurden, mit der man sich vergebens bemühte, ihnen eine einzige Form aufzudrängen, da doch die Natur der Sache und die geschichtlichen Traditionen jeder von ihnen ein eigenes Gesicht gaben.

Während Rom alle seine Bauten nach einem unwandelbaren Princip aufführte, zeigten im Gegentheil die ihm unterworfenen Provinzen seit den ersten Jahren der wiedererlangten Unabhängigkeit eine auffallende Verschiedenheit in Form und Ornamentirung ihrer architektonischen Monumente. Und dies aus folgender Ursache: Der römische Bürger der Republik und des Kaiserreichs, frei auf dem Forum und ein Sklave an seinem häuslichen Herd, ganz in die Gesellschaft aufgegangen, ohne eine unabhängige Existenz, — wie konnte er sich als Privatmann bemerklich machen? was an und für sich bedeuten? Der Staat war Alles in Allem. Geist, Reichthum, Verhältnisse, Standesunterschiede, Alles ordnete sich einem gleichen Niveau unter, und die Gleich-

heit vor dem Gesetz, die Macht der öffentlichen Meinung, die Alle in einen gemeinsamen Kreis bannte, ein einheitliches und ausschliessliches Gefühl für die Sache des Ganzen — all dies konnte nicht ohne Einfluss auch auf die künstlerischen Schöpfungen der Römer bleiben, und musste ihnen so gut wie den Gesetzen, den Beschlüssen des Forums und den grossen politischen Geschäften den Charakter der Gleichartigkeit verleihen. Es war, als sollte sich die Macht des Bestehens, die in der Republik wie im Kaiserreich waltete, und jener erdrückende Einfluss, den Rom auf den ganzen Erdkreis ausübte, in den Werken der Kunst schlagend verkörpern, um sie zu einem Sinnbild der Sklaverei zu machen, die Menschen und Völker so lange gefesselt hatte.

Als aber dieser überladene Koloss unter seiner eigenen Wucht zusammenbrach, in Stücke ging und aus seinen zerschlagenen Gliedern sich ebensoviel neue, selbständige und freie Nationen bildeten, traten die localen Einflüsse an die Stelle der centralen Macht des Kaiserthums, der Staat verlor sein Uebergewicht an die Städte, der Individualismus, bis dahin unter der Menge verloren und plötzlich entfesselt, gehorchte nur seinem eigenen Willen und drückte ihn allen seinen Schöpfungen mit einer Anmaassung und Sicherheit auf, wie Jeder, der nach langem Drucke seine Kräfte versucht und die Hindernisse nur abmisst an dem Vergnügen, sie zu besiegen.

Unabhängigkeit im Staat, Unabhängigkeit in den Künsten, die Emancipation des Genies, das nun seinen eigenen Eingebungen überlassen ist, und die Nothwendigkeit, dieselben zu versuchen, folgten auf die ausschliessliche Macht, die schwer über der geknechteten Welt lag wie ein unerbittliches Schicksal, das man fühlt und beklagt, ohne ihm entrinnen zu können.

Wenn aber der frühere Sklave Roms im Beginne seiner politischen Wiedergeburt aus eigener Unerfahrenheit noch ein Nachahmer war, so änderte er doch, als schäme er sich, die Ueberlegenheit seiner Vorbilder anzuerkennen, oder halte es für ungeziemend, den Besiegten das Recht zuzugestehen, die Sieger zu belehren, gar bald die bekannten Formen der alten Gebäude, bekleidete sie mit neuen Zierathen, suchte in der Natur seines Landes neue bauliche Motive, und wehrte so lange die Regeln der römischen Schule von sich ab, bis er endlich original wurde.

In den Wäldern Deutschlands, auf den Inseln der Seine, auf den stürmischen Küsten Irlands und Schottlands, aus den Sümpfen der Niederlande, an den blühenden Ufern des Ebro und Tajo schossen damals, dem Impuls eines früher unbekannten religiösen Gefühls folgend; wie durch ein Wunder grossartige Basiliken aus der Erde, bei denen in der Verschiedenheit und Willkür, in einer künstlerischen Anarchie, die dessenungeachtet nicht ohne Ordnung war, das Verdienst bestand, das der Römer, einem einseitigen und drückenden Gesetz unterworfen, in der Eurhythmie

und Symmetrie der einzelnen, einförmig in eine conventionelle Form gegossenen Theile gesucht hatte.

Und es ist sicher bemerkenswerth, dass die bedeutendsten Neuerungen, die ausgesprochenste Originalität, die unverhofftesten Wandlungen in der Baukunst immer mit den Krisen und Stürmen zusammentrafen, welche die freigewordenen Völker am heftigsten erschütterten.

In diesen grossen gesellschaftlichen Umwälzungen nun hatte das Christenthum vor allem den Gebäuden, die seit dem fünften Jahrhundert das päpstliche Rom schmückten, jenes Siegel der Religion aufgedrückt, welches sofort seine Basiliken von den Tempeln des Heidenthums unterschied. Diese Grundform, an der die letzten Reste der griechischen Hütte verschwunden sind, die jedoch immer noch dem Stil der römischen Architektur nahe stand, obwohl mit bedeutenden Abweichungen und jenem finsteren, dem ernsten Dunkel der Katakomben und der strengen Resignation des Martyriums entlehnten Anstrich, wurde in der Folge von den uncivilisirten nordischen Völkern angenommen, die, indem sie ein Vaterland eroberten, mit ihm zugleich die Religion und die Gesetze der Besiegten empfingen.

Jovellanos, in der siebenten Note zu seinem „Elogio histórico" des D. Ventura Rodriguez, sagt mit Recht von jenem Volke, das sich zum Herrn unseres Vaterlandes machte: „Gewiss war sein Charakter nicht so wild und zerstörungssüchtig, wie er gewöhnlich dargestellt wird. Wenn die Gothen bei ihren ersten Einfällen mordeten und verwüsteten, welches erobernde Volk des Alterthums bezeichnete seine Siege nicht auf dieselbe Weise? Es war gleichwohl natürlich, dass die verweichlichten gebildeten Völker, die sie überfielen und unterwarfen, den Bericht von ihren Verheerungen aufs Aergste übertrieben, und ihre Kraft und Härte Wildheit und Barbarei nannten. Dies ist ohne Zweifel die Ursache des Schreckens, mit dem die zeitgenössischen Geschichtschreiber von ihnen reden, denen die Neueren kritiklos gefolgt sind; betrachten wir aber die Gothen, nachdem die Ruhe und die Künste des Friedens schon bei ihnen eingekehrt sind, welches andere Volk jener Epoche zeigt uns grössere Beispiele von Menschlichkeit und Mässigung? Wenn auch die Geschichte selbst diese Tugenden nicht bezeugte, wer, der ihre Gesetzbücher kennt, würde sie nicht durch all ihre Einfachheit und Unbildung hindurchleuchten sehn? Dem sei wie ihm wolle: wenn wir sie auch nicht als Liebhaber oder Beschützer der Künste darstellen können, dürfen wir doch nicht zugeben, dass man sie als ihre Verfolger betrachte. Wenn sie vielleicht diese und jene dem Götzendienst geweihten Monumente zerstört haben, möge man dies ihrem Religionseifer, nicht ihrem Kunsthass aufbürden. Einige Mal sehen wir hingegen, wie sie die Künste ehren und schützen; und wenn andere Zeugnisse fehlten, genügten doch die, welche der grosse

Theodorich hinterliess und die in den Werken Cassiodor's verzeichnet sind, und andere, deren Felibien (Theil 5, Buch 3) rühmend erwähnt, um sie vor dem Vorwurf, Kunststürmer gewesen zu sein, in Schutz zu nehmen; ein Vorwurf, der unseres Bedünkens den Vätern des modernen Europa mit demselben Unrecht gemacht wird, wie andere, von denen sie eines Tages eine gesunde Kritik und eine unparteiische Philosophie befreien werden."

Und in der That vermischten sich die Gothen, von Hause aus weniger roh, als die übrigen nordischen Völker, denen sie in der Eroberung der römischen Provinzen folgten, indem sich nach und nach die hochfahrende Wildheit und derbe Ungebundenheit ihres ehemaligen Waldlebens milderte, am Ende dergestalt mit den Besiegten, dass sie mit ihnen seit der Regierung des Valens nur Ein Volk ausmachten. Erst als Söldner und Verbündete, dann als Eroberer in Italien ansässig, hatten sie, als sie die Pyrenäen überstiegen, um sich zu Herren der Halbinsel zu machen, schon lange römische Cultur genossen, die freilich ihren Verstand nicht aufgeklärt, sie aber doch geselliger und menschlicher gemacht hatte. Somit waren sie unwissend und einfach, aber nicht wild und barbarisch; sie kämpften, um sich eine neue Heimath zu erwerben, nicht um an der Zerstörung und Vernichtung des Landes, das sie eroberten, ihre Freude zu haben.

So lange noch ihre Aufgabe war, die Vandalen aus Bätica zu verjagen, die Sueven auf ihre Sitze in Galicien zurückzuweisen, die Streifereien der Hunnen abzuwehren, die kaiserlichen Legionen auf ihre festen Plätze einzuschränken und sich bei den gallischen Völkern in Ansehn zu erhalten, gab es keine andere Beschäftigung für sie als die Uebung der Waffen, keinen angenehmeren Beruf als den Kampf, nichts verlockenderes als Schlachtfelder und Siege. Als aber Eurich die Sueven besiegt, die letzten Reste der römischen Macht auf der Halbinsel vernichtet hatte, und nunmehr der Gothenthron, den Athanagild von Gallien nach Sevilla verpflanzt hatte, fest gegründet war, musste der Gedanke erwachen, dass sie nicht gesiegt hatten, um eine Wüste zu besitzen und über Trümmer zu herrschen. Die neuen Eroberer, fern davon, ihren Sieg durch die Vernichtung der Besiegten zu sichern, dachten im Gegentheil darauf, sich ihr Vertrauen zu erwerben, die noch frischen Wunden des Krieges zu heilen, eine dauerhafte Verwaltung zu gründen, und ihr in den Künsten des Friedens, so weit es die allgemeine Unwissenheit und Dürftigkeit jener Zeiten zuliessen, eine Stütze zu geben. Dies war die Politik Leovigild's, nachdem er durch Sieg auf Sieg seine Eroberungen von den Pyrenäen bis zu den Säulen des Hercules ausgedehnt hatte.

Ein merkwürdiges und erfolgreiches Ereigniss unterstützte diese Bildungspläne und gab ihnen einen Halt, wie sie ihn nicht

fester wünschen konnten. Unter der Regierung Reccared's, dessen Religionseifer und Politik Sieger und Besiegte zu Einem Willen brachte, da ihre Interessen längst dieselben waren, schworen Sueven und Gothen auf dem dritten Concil von Toledo öffentlich und feierlich den Arianismus ab, auf dessen Trümmern sich für immer unter uns die katholische Kirche erhob, nach langem Kampf, zumal von Seiten Leovigild's, der aufs Heftigste an ihrem Untergang gearbeitet und die Proselyten hart verfolgt hatte. Von da datirt für die Künste in Spanien eine neue Aera, wenn auch in ihren ersten Schöpfungen nicht von glänzendem Zuschnitt, so doch reich an Hoffnungen durch die friedlichen und religiösen Tendenzen, die sie ins Leben riefen.

Zu der Nothwendigkeit, die Schäden eines erbitterten Krieges auszuheilen, gesellte sich die Pflicht der Pietät, die alten Altäre wiederherzustellen und neue zu gründen, wo Politik und religiöses Bedürfniss es erforderten. Auf anderm Wege konnte dem neuerdings eingeführten Katholicismus kein Aufschwung gegeben, und der noch immer von den Erinnerungen ihrer blutigen Siege glühende Geist des kriegerischen Volkes nicht zu friedlichen Beschäftigungen bekehrt werden. Auch war dieser edle Wunsch, die alten Gebäude herzustellen, und aus dem Material der völlig zerstörten neue aufzuführen, keineswegs neu für die Gothen. Schon im Beginn des fünften Jahrhunderts setzte Cassiodor, als Theodorich's Minister, durch, dass dieser grosse Fürst, mitten unter seinen Triumphen, als die wenig gefestigte Gesellschaft noch bis in ihre Grundmauern wankte, den umsichtigsten Maassregeln, sowohl die römischen Gebäude zu erhalten, als auch neue zu erbauen mit Benutzung der Säulen und Quadern, die unter dem Schutt überall auf dem Boden des Kaiserreichs zerstreut lagen, Gesetzeskraft gab. „Propositi quidem nostri est nova construere (sind die Worte des gothischen Monarchen); sed amplius vetusta servare. Quia non minorem laudem inventis, quam de rebus possumus acquirere custoditis. Quidquid enim per alienum venit incommodum, nostrae justitiae non probatur acceptum. In municipio itaque vestro sine usu jacere comperimus columnas et lapides, vetustatis invidia demolitos. Et quia indecore jacentia servare nihil proficit, ad ornatum debent surgere redivivum, antequam dolorem monstrare ex memoria praecedentium saeculorum."

So schrieb er auch an den Präfecten von Argos: „Decet prudentiam vestram in augendis fabricis regalibus obtemperare dispositis, quia nobilissimi civis est patriae suae augmenta cogitare: maxime cum sit studii nostri illa decernere, quibus cunctos notum est sine suis dispendiis obedire." Eine mächtige Rücksicht bewog Reccared, diesen löblichen Beispielen seines grossen Vorgängers zu folgen. Bekannt ist, welchen grenzenlosen Einfluss in jener Epoche noch mehr, als in den folgenden, die Bischöfe auf den Staat ausübten. Da sie Räthe des Monarchen, Gesetz-

geber in den Concilien, mit den öffentlichen Aemtern betraut, Pfleger der Wissenschaften und um ihrer Tugenden willen verehrt waren, so hiess ihren Winken folgen und ihre Wünsche erfüllen nichts Anderes als dem Staate dienen, die Religion ehren und dem Geist und Streben der Gesellschaft willfahren. Sollten sie aber ein Reich gründen und ihm zur Basis ein Religionsprincip geben, und nicht überall die durch Krieg und Meinungszwist umgestürzten Altäre wieder aufrichten? Sollte der Arianismus mit der völligen Unterwerfung seiner Proselyten seine Endschaft erreicht haben, ohne dass auf den Ruinen seiner Tempel andere, des katholischen Cultus würdigere errichtet worden wären? Unmöglich. Und so geschah es, dass Reccared die öffentlichen Bauten mit dem lebendigsten Eifer beförderte, in so weit es der traurige gesellschaftliche Zustand, der Mangel an Cultur und die Rohheit der Sitten gestatten wollten.

Wir wissen durch den Biclarenser, dass jener fromme Fürst sich nicht darauf beschränkte, den Kirchen die von den Arianern usurpirten Güter zurückzugeben, sondern auch noch andere neu stiftete und dotirte und überdies einige Klöster gründete. „Aliena praedecessoribus direpta et fisco sociata placabiliter restituit...... Ecclesiarum et monasteriorum conditor et ditator efficitur."

Mehrere seiner Nachfolger beseelte ein gleicher Geist, immer genährt durch den mächtigen bischöflichen Einfluss und wachsend mit den zunehmenden Hülfsquellen des Staates und der steigenden Entwickelung der Intelligenz. Im zehnten Canon des unter Sisebut's Regierung im Jahre 619 zu Sevilla abgehaltenen zweiten Concils wurde nicht allein die Erhaltung der neugegründeten Klöster, sondern auch die der alten beschlossen, und gegen Bischöfe, die sie zerstören oder plündern würden, die Excommunication decretirt. Zum Aufputz und Wiederaufbau der Kathedral- und Parochial-Kirchen wurden bei den Gothen die tercias [1] als ein fortlaufender und sicherer Baufonds bestimmt. Durch den Canon 8 des Tarraconensischen Concils vom Jahre 516 wurde festgesetzt, dass mit ihnen die Kosten der Kirchenreparaturen gedeckt werden sollten. Im zweiten Canon des Concils von Braga, vom Jahr 572, wurden gleicherweise die Bischöfe angehalten, sie den Kirchen zu bestimmen, und dasselbe wiederholte sich im sechzehnten Canon des Concils zu Mérida (666), in dem es heisst, dass sie auf die Reparatur ihrer Gebäude zu verwenden seien. Einen ähnlichen Beschluss fasste man im sechzehnten Concil von Toledo, eine edle und weise Vorsicht des religiösen Eifers der Gothen, der, wenn er auf die Hebung des Cultus und die Erhaltung seiner Tempel gerichtet war, einen nicht minder grossen

[1] Die zwei Neuntel von allen Zehenten, welche der König bekommt.
Anm. d. Uebers.

Einfluss auch auf die Entwickelung der Bauweise ausüben musste, indem er die Traditionen, welche sie durchdrangen, lebendig erhielt.

Uebrigens war das Loos der Völker zu kläglich, ihre Cultur zu dürftig, die Existenz des Staates zu unsicher, als dass in dieser Periode der gothischen Monarchie die schon entartete und verdorbene lateinische Architektur Glanz zu entfalten, grosse Bauten zu Stande zu bringen und aus dem Verfall sich zu erheben vermocht hätte, in den sie erst das traurige Sinken, dann die Zerstückelung und völlige Auflösung des römischen Reichs hineingerissen hatten. Nicht der Luxus, sondern das Bedürfniss, nicht der Sinn für das Schöne, sondern der allgemeine Vertheidigungszustand bestimmten damals Werth, Umfang und Zweck der öffentlichen Gebäude. Aber wenn wir prüfen, was aus jenen unglücklichen Zeiten überliefert ist, wird es weder an Zahl so gering, noch so elend und ärmlich erscheinen, dass wir die weite Periode von Recared I. bis auf Witiza als für die Kunstgeschichte völlig verloren ansehn müssten. Sehr oberflächlich ist der Ausspruch selbst von Schriftstellern, die nicht zu den schlechten zu rechnen sind, dass die Gothen mehr zerstört als erbaut hätten, und dass kaum noch eine Spur ihrer Bauwerke zu finden sei. Nur sieben oder acht erwähnt Cean Bermudez in seiner Abhandlung, die den „Anmerkungen zur Geschichte der Baukunst und der Architekten in Spanien, von Llaguno y Amirola,“ vorausgeschickt ist. Und doch brauchen wir nur die gleichzeitigen Schriftsteller und die diplomatischen Documente jener Zeit durchzugehen, um uns zu überzeugen, mit wie ausserordentlichem Eifer die Gothen allenthalben Kirchen und Klöster errichteten. Es würde ein weitläufiges Unternehmen sein, hier alle die aufzuführen, von denen wir noch eine oder die andere Notiz haben. Sei es uns wenigstens gestattet, die bemerkenswerthesten hervorzuheben, nur als eine Probe der grossherzigen Bemühungen, mit denen die bedeutendsten Persönlichkeiten der gothischen Kirche an ihrer Verherrlichung arbeiteten.

Vor dem sechsten Jahrhundert, als die Gothen noch nicht sicher und nur auf einem Theil der Halbinsel festen Fuss gefasst hatten und noch kämpfen mussten, um den übrigen Theil den Sueven zu entreissen, bestanden schon, unter andern Gebäuden, die Kirche des heiligen Dictinius, die man eben diesem Heiligen verdankte, auf dem Platze, wo sich heutzutage der Garten des Dominicanerklosters zu Astorga befindet; die Kirche San Aciselo in Córdoba, die, wie der heil. Isidorus berichtet, vom König Agila entweiht wurde; San Vicente Martir in Sevilla, die älteste Kathedrale dieser Stadt, und von der Idacius und Isidorus sagen, dass sie schon unter der Herrschaft des Vandalen Gunderich existirt habe; die Kirche von Jerusalem in Mérida, in der das von Paulus Emeritensis erwähnte Concil Statt fand;

die Basilica von San Juan in derselben Stadt, neben der Kathedrale gelegen, erwähnt von Paulus Diaconus; die von Compluto, den Märtyrern Justus und Pastor geweiht, an dem Ort, wo man ihre Körper fand, von Asturicus, dem Metropolitan von Toledo, erbaut; die Celenensische, deren die Chronik des Idacius erwähnt; das Sanct Bartholomäus-Kloster in Tuy, das nach dem Einfall der Barbaren zur Hauptkirche gemacht wurde; die Kirche von San Claudio in Leon, die schon gegründet war, als die Arianer anfingen, ihre Lehre in Spanien auszubreiten, und bei der Invasion der Araber fast völlig zerstört wurde.

Aus dieser selben Zeit erhielten sich gleichwohl viele unter römischer Herrschaft entstandene Gebäude, ohne Zweifel im lateinischen Stil ausgeführt und mit dem unterscheidenden Charakter aller übrigen aus der Kaiserzeit; kostbare Denkmäler der Frömmigkeit unserer Vorfahren, geheiligt durch das Blut der ersten Märtyrer, stumme Zeugen ihrer Verfolgungen und Triumphe, deren Ursprung bis zur Gründung der ersten christlichen Gemeinden auf der Halbinsel hinaufreicht. Die wichtigsten darunter sind die Kathedralkirche von Cartagena, von dem Vandalenkönig Gunderich restaurirt, wie aus dem im Jahr 516 zu Tarragona gehaltenen Concil erhellt; das Baptisterium zu Acci, erbaut durch die Senatorin Lupa zur Zeit des heiligen Torquatus; die Kathedrale von Abdera (heutzutage Adra), Suffragankirche der Kathedrale von Sevilla; die Eliberische, denkwürdig durch das in ihr abgehaltene Concil; die Egabrische; die von Elepla; das Heiligthum des heiligen Cäcilius in Eliberi, das noch stand, als die Araber sich dieser Stadt bemächtigten, und von ihnen den Christen zur Ausübung ihres Cultus eingeräumt wurde; die Kathedrale von Tucci, an dem Platz, den heutiges Tages Villa Martos einnimmt; die von Emerita Augusta, die während der Gothenherrschaft unter dem Namen Santa Hierusalem oder Santa Maria erhalten wurde; die von Lugo; die von Zaragoza; die Kapelle, die in letzterer Stadt im Jahr 312 auf dem Platze errichtet wurde, wo viele Märtyrer während der Verfolgungen begraben worden waren; die Kirche, die von den Christen zu Calahorra den HH. Emeterius und Celedonius gewidmet wurde, und das Baptisterium, das sie zum Gedächtniss ihres Martyriums erbauten, auf welches Ereigniss der Dichter Prudentius eine seiner besten Hymnen verfasste; die Kapelle, welche die Gläubigen in Leon nach dem Kirchenfrieden den Märtyrern Facundus und Primitivus stifteten, auf derselben Stätte, wo sie enthauptet wurden. Dieses Gebäude bestand bis zu den Zeiten Don Alonso's III., der auf seinen Trümmern das berühmte Kloster von Sahagun erbauen liess.

Es ist gewiss auffallend, dass trotz der blutigen Revolutionen und entsetzlichen Gräuel, welche das Andenken der Westgothen

im sechsten Jahrhundert beflecken, die im Drucke hinlebenden Künste auch nur ein einziges Monument hervorzubringen vermochten. Alles in dieser Epoche verschwor sich gegen sie. Die Soldaten Theodorich's hatten dem Gesalich mit dem Leben die letzte Hoffnung auf eine immer streitige und unsichere Krone entrissen. Der Ermordung Atanagild's folgte die des Theudis, und dieser Frevelthat der Mord seiner unmittelbaren Nachfolger Theudisel und Agila. Der Dolch der Mörder bahnte den Weg zum Thron oder öffnete das Grab der Könige, und der friedliche Tod des Atanagild und Liuva war nur eine kurze Frist zum Athemschöpfen, welche die Ermüdung der Parteien ihrem Hass und ihrer Rache gönnte. Dessen ungeachtet vermochte in dieser schrecklichen Aufeinanderfolge unglücklicher Monarchen, nicht minder unglücklicher Völker, all dieser Kriege und Spaltungen, Unruhen und Revolutionen, der Geist des Christenthums hin und wieder den Hass der feindlichen Stämme zu besänftigen und auf der mit Trümmern bedeckten Erde, die sie sich in mitleidloser Erbitterung streitig machten, einige Altäre zu errichten. Unter andern Gebäuden, von denen wir wissen, wurde damals die Kirche von Cartagena gebaut, die schon unter Gunderich restaurirt wurde, wie aus dem Concil von Tarragona, vom Jahre 516, erhellt; ferner das Kloster zum heil. Petrus von Cardeña, gegründet im Jahr 537, wie ersichtlich ist aus der Geschichte des Cid, bei Garibay; das von Aquis, das im zwölften Concil von Toledo, vom Jahr 681, erwähnt wird; das Dumiensische, errichtet vom heil. Martinus Bracarensis, auf das sich das letzte Decret des zehnten Concils von Toledo bezieht; die Kirche von Orense, um die Mitte des sechsten Jahrhunderts durch den Suevenkönig Carraric dem heil. Martin von Tours geweiht und von Gregor von Tours erwähnt, der sie „ein Wunderwerk“ nennt; das Kloster Samos, den Märtyrern Julian und Basilisa gewidmet, in der Provinz Lugo gelegen, dessen Existenz in der Mitte des 6. Jahrhunderts aus einer von dem P. M. Risco im vierzigsten Theil seiner „España Sagrada“ veröffentlichten Inschrift erhellt; das Agaliensische in Toledo; das vier Meilen von Guimaraens am Ufer des Flusses Vicela im Flecken Atanagild gelegene Schloss, das vielleicht der König desselben Namens erbauen liess und dessen Ruinen noch vorhanden waren. Ambrosio de Morales erwähnt sie, indem er sich auf die Autorität des Andres Resendio beruft.

Mit Leovigild, der den Gothenthron 572 besteigt, beginnt für die zerrütteten Völker eine weniger stürmische Zeit. Nach dem Tode seines Bruders Liuva vereinigt dieser Fürst Gallia Narbonensis und die iberische Halbinsel; durch die Siege über die Sueven macht er ihrer Herrschaft ein Ende und gelangt zum ruhigen Besitz des weiten Gebiets von den Pyrenäen bis zur Meerenge von Gibraltar; seine Energie in Bekämpfung der

Parteiungen und Unruhen der Grossen unterwirft ihm die Cantabrer; die königliche Gewalt nimmt zu an Ansehen, der schwache und schwankende Staat an Festigkeit, ein geordnetes Gemeinwesen wird bis auf einen gewissen Grad hergestellt und ruhigeren Tagen, friedlicheren Regierungen der Weg bereitet.

Zum grössten Glück für das Gothenreich gelangt der fromme Reccared zur Herrschaft, der Leovigild's Maassregeln festigt und zu Ansehn bringt, indem er Religion und Politik mit einander verbindet und Glaubenseinheit in seinen Staaten herstellt. Seit jener Zeit fand die Baukunst bei dem wachsenden Bedürfniss der katholischen Kirche nach würdigen Wohnstätten, obwohl sie noch immer kein Gegenstand des Studiums wurde, noch auch ihren alten Glanz wiedererlangte, wenigstens Beschützer, und ehe das sechste Jahrhundert zu Ende ging, wurde manch ein Bauwerk vollendet. Wir wollen hier nur die Mauern von Itálica anführen, von Leovigild im Jahre 580 restaurirt; das Servitenkloster, vom heil. Donatus in Játiva gegründet, von welchem uns der heil. Isidorus und vornehmlich der heil. Ildefonsus in seinen „Claros Varones" Kunde geben; das nicht minder berühmte Kloster von Balbonera, dessen erste Kirche unter Leovigild ums Jahr 572 erbaut wurde; das von San Martin zwischen Sagunt und Cartagena auf Antrieb des heil. Donat erbaut, das nach Gregor von Tours schon unter Leovigild vorhanden war; der bischöfliche Palast von Mérida, erbaut von dem Bischof Fidelis, auf den sich Paulus Diaconus in seiner Schrift „de Patribus Emeritensibus" bezieht; das Kloster von Rivas del Sil, drei Meilen nördlich von Orense, das verlassen wurde, als sich die Nachricht von dem Einfall der Mauren bestätigte und dann der Zerstörung anheimfiel; die Basilica von Santa Cruz zu Barcelona, die noch stand, als Ludwig der Fromme im Jahre 801 diese Stadt den Mauren abgewann, und in der die Väter der gothischen Kirche im Jahr 599 ein Concil abhielten; die von San Vicente Martir in Eliberi, unter Reccared im Jahr 594 geweiht; das Kloster zum heil. Grabe in Valencia, dessen Kirche, nach Diago's Versicherung, während der arabischen Herrschaft die einzige war, die dem katholischen Cultus eingeräumt blieb; die Kirche des heil. Geroncius in Italica, die schon der heil. Fructuosus im Jahr 641 besuchte; endlich viele andere Gebäude, und unter diesen ein Hospital, dessen Gründer Masona war, der unter Leovigild von kurz vor 573 bis 606 als Bischof von Mérida daselbst lebte.

Im siebenten Jahrhundert, wo der Staat sich einiger Ruhe erfreute, der Hof in Toledo seinen festen Sitz genommen hatte und die neuen, aus den Concilien hervorgegangenen Gesetze den grössten Einfluss auf denselben ausübten, wurde mehr gebaut und mehr auf die Bauten verwendet, wie es die öffentlichen Bedürfnisse und der allgemeine Wohlstand mit sich brachten. Man

sorgte für die Erhaltung der alten Kirchen und schmückte sie mit den Resten der römischen Bauwerke, und überall entstanden religiöse Genossenschaften, die in Klöstern für Wissenschaften und Künste ein Asyl suchten.

Die Folgezeit leistete diesen Bestrebungen Vorschub. Verrath und Parteizwiste hatten Liuva II. und Viteric Thron und Leben gekostet; die Triumphe und der Religionseifer Gundemar's, die friedlichen Tugenden Sisebut's, seine Gerechtigkeit und Liebe zu den Wissenschaften, die Gesetze, die auf dem fünften Concil von Toledo in Betreff der Thronfolge erlassen wurden; die Festigkeit und heilsame Strenge Chindasvint's gegen die Anstifter der früheren Empörungen; Recesvint's friedlicher Charakter und sein Eifer für Kirche und Staat, Wamba's Mässigung und Trefflichkeit — all dies erlaubte den Gothen an andere Dinge als Kampf und Rachethaten zu denken. Jetzt fing auch die Baukunst an ein Gegenstand des öffentlichen Interesses zu werden, und glücklicherweise ging der Anstoss hiezu vom Throne selbst aus. Sisebut, nicht weniger ausgezeichnet durch Staatsklugheit, als durch Eifer für die Wissenschaften, erbaute in Iliturgi, dem heutigen Andujar, im Jahre 618 die Kirche der heil. Eufrasia. Der heil. Eulogius, der in seinem „Apologeticus" diese Stiftung erwähnt, nennt auch die Kirche der heil. Leocadia in Toledo als ein Werk dieses Fürsten und rühmt ihre vortreffliche Ausführung. „Toleti quoque B. Leocadiae aula miro opere, jubente praedicto Principe, culmine alto extenditur." Chindasvint theilte die Neigung seines Vorgängers für Hebung des Cultus, und dotirte nicht allein aufs Freigebigste das Kloster der HH. Justus und Pastor in Compludo (von St. Fructuosus zwischen Toro und Tordesillas nahe beim Duero im J. 646 gegründet), sondern erbaute überdies für seine Gruft die Kirche San Roman de Hornija unweit von Toro, ein damals berühmtes Gebäude, von dessen ehemaliger Grösse die wenigen noch stehenden Reste zeugen, und die schon vom heil. Ildefonsus beschrieben und im 16. Jahrhundert von Ambrosio de Morales gepriesen worden ist. Der Frömmigkeit Recesvint's verdankte man ferner, zu Folge der in einen Stein eingegrabenen Widmungs-Inschrift, im Jahr 661 die Kirche zu St. Johannes dem Täufer in Baños, einem Ort nahe bei Dueñas am Ufer des Pisuerga, von der Morales versichert, dass sie zu seiner Zeit noch vollständig erhalten war „mit sehr reichem Marmorschmuck und buntfarbigem Jaspis, wie es die Gothen liebten."

Alle diese Fürsten aber übertraf an förderndem Eifer für öffentliche Werke ihr erlauchter Nachfolger Wamba. Als er den Frieden im Königreich gesichert hatte, richtete er sein Hauptaugenmerk auf Toledo, das er erweiterte und verschönerte, und wo er viele alte Gebäude restaurirte, so dass man wohl sagen kann, dass er es völlig regenerirt habe. Dies hat schon Isidorus Pacensis

anerkannt, der von ihm sagt, dass er die Stadt „miro et eleganti labore renovavit". So umschloss er die Stadt ums Jahr 674 mit Mauern, die von Thürmen flankirt und mit den Resten römischer Gebäude erbaut waren, wie noch das Blattwerk und die Gliederungen an einigen ohne Plan und Ordnung eingefügten Blöcken erkennen lassen. Zum Andenken an diesen merkwürdigen Bau grub man an den Thoren der Stadt auf Befehl ihres erhabenen Wohlthäters folgendes Distichon ein, das Isidorus Pacensis anführt:

> Erexit factore Deo Rex inclitus urbem
> Wamba suae celebrem protendens gentis honorem.

Ferner liess Wamba in dem Orte **Vamba** die Kirche bauen, wo seine Reste bestattet wurden, ein Denkmal, das mehr der Demuth als der Grösse dieses Fürsten angemessen war, und nichts Bemerkenswerthes als das Gedächtniss und den Namen seines frommen Gründers an sich trug. Von Ervig, seinem Nachfolger, wissen wir durch St. Eugenius, den Erzbischof von Toledo, dass er die **Brücke von Alcántara** wiederherstellen liess, jenes berühmte römische Bauwerk, das während seiner Herrschaft verfiel, und dessen Restauration er einem der Grossen seines Reichs, mit Namen Sala, übertrug. Dieser renovirte auch, vielleicht ebenfalls auf Befehl des Fürsten, die Mauern von **Mérida** im Jahre 663, wie aus einigen Versen des in der Bibliothek der Kirche zu Toledo befindlichen Codex von Azagra hervorgeht.

Von den vielen Gebäuden, die während des ganzen siebenten Jahrhunderts von Privatleuten errichtet wurden, führen wir hier nur an: die Kirche des heil. **Felix**, die Agapius II., Bischof von **Córdoba**, ausbessern und verschönern liess, um in ihr den Gebeinen des heil. Zoilus eine würdige Stätte zu geben, im Anfang des siebenten Jahrhunderts und vor dem Jahr 618. Ferner die Kirche **San Cipriano Martir** in **Mérida**, aus derselben Zeit, erwähnt von Paulus Diaconus; ebenfalls in Mérida die Kirchen **San Lorenzo**, **Santa Lucrecia** und **San Fausto**; ferner **Santa Maria**, die Moreno de Vargas erwähnt. Die Kirche **San Esteban**, von Gadila in **Granada** erbaut, deren Einweihung Paulus, Bischof von Acci, im Jahr 607 unter Witeric's Regierung bestätigte. Ferner **San Eufrasio** nahe bei **Iliturgi**, im Jahr 627 unter Suintila erbaut, wie die Inschrift sagt, die Florez im zwölften Theil seiner „España Sagrada" mittheilt. Die Kirche von **Medina Sidonia**, vom Jahr 630, den Märtyrern **Justus** und **Pastor** geweiht. Das Kloster, in dem die heil. Florentina, die Schwester des heil. Leandro, lebte, an den Ufern des Genil, vor den Thoren von **Écija** gelegen, an der Stelle, wo heutzutage das Kloster des heil. Hieronymus liegt. Die Kirchen der HH. **Cipriano**, **Gines** und **Santa Olalla** in **Córdoba**, deren der heil. Eulogius erwähnt. Die der Märtyrer **Faustus**, **Januarius** und **Martial** in **Córdoba**. Die Kirche **San Ambrosio**, eine halbe Meile

von Veger de la Miel, vom Bischof Pimerius im Jahr 644 geweiht. Das Cutedarensische Kloster, das der heil. Jungfrau gewidmet war und nach St. Eulogius schon von Alters her bestand. Das Agaliensische in einer der Vorstädte Toledo's, wohin sich der heil. Eladius zurückzog, der von 615 bis 633 Bischof von Toledo war. Das Kloster, das St. Ildefonsus dicht neben dem letztgenannten um die Mitte des 7. Jahrh. unter der Regierung Recesvint's gründete. Das von la Sisla, das in den Urkunden jener Zeit mehrmals erwähnt wird. Die Basilica zur heil. Jungfrau, erbaut von Eulalia und dem Mönche Paulus, ihrem Sohn, in Egabro, dem heutigen Cabra, und geweiht von dem Diöcesanbischof Bacauda. Die Kathedralen von Elepla (Niebla) und Eliberi (Granada). Die Kirche des heil. Cäcilius in letzterer Stadt, die bei der maurischen Occupation verschont wurde und eine von denen war, die dem christlichen Gottesdienst verblieben. Ein nach St. Eulogius unter Sisebut's Regierung dem heil. Eufrasius zu Iliturgis errichtetes Heiligthum. Das Visunische Kloster, das zu Compludo, das Rufianische im Bierzo, sämmtliche von St. Fructuosus gegründet und von St. Valerius erwähnt. Das Kloster de las Puelas in Barcelona, das gegen Ende des 10. Jahrh. Graf Lotario und Bischof Vivas restauriren liessen. Die Kirche der heil. Eulalia in derselben Stadt, zu deren Dienst der Bischof Quiricus (um 656) einige Mönche bestimmte. Der steinerne Thurm an der alten Kirche der Santas Masas in Zaragoza, der bis auf den heutigen Tag „la torre de San Braulio“ heisst, ferner die Kirche der heil. Engracia, erbaut vom Bischof dieser Stadt, dem heil. Braulius, von dem auch noch andere kirchliche Bauten herrühren.

Von all diesen Gebäuden und den übrigen, die während der gothischen Herrschaft entstanden, sind uns nur Namen geblieben. Wie hätten sie den Verheerungen der Zeit, dem Einfall der Araber, den inneren und äusseren Kriegen zehn Jahrhunderte lang widerstehen sollen? Schon Jovellanos, von dessen gutem Urtheil wir so viele Proben haben, hatte in einer seiner Noten zu dem „Eulogio histórico“ des D. Ventura Rodriguez gesagt, dass es sehr zweifelhaft sei, ob noch Gebäude aus jener Epoche existirten. Die Fortschritte der Archäologie haben diese Meinung nur bestätigt, und man begreift kaum, wie ein so aufgeklärter Schriftsteller wie Cean Bermudes in seinem „Discurso preliminar“ (s. o.) einige von den Gothen herrührende Bauwerke als zu seiner Zeit noch erhalten anführen kann. Er würde gewiss anders davon gedacht haben, wenn er mit eigenen Augen gesehen hätte. Gestützt auf Yepes' Autorität rechnet er dazu die Kirche von San Millan de la Cogulla in Suso, gegründet durch den Gothenkönig Atanagild; aber die ganze Structur des Gebäudes, die Form seiner Säulen und Kapitäle und vor Allem die maurischen Bögen in Hufeisenform, welche das Hauptschiff von einem kleineren

Nebenschiffe trennen, zeigen zur Genüge, dass die Kirche nicht vor die Mitte des 9. Jahrh. zu setzen ist. In San Salvador in Leire, die Yepes ebenfalls unter Atanagild verlegt, würde Cean Bermudez nur die römischen Formen und einige Anklänge an den orientalischen Geschmack, die im 11. Jahrh. herrschten, gesehen haben. Eben so wenig würde ihm die Kirche von San Roman de Hornija mehr von ihrer ursprünglichen Construction gezeigt haben, als einige Säulen und Kapitäle lateinischen Stils, wie die Gothen ihn im 5. und 6. Jahrhundert anzuwenden wussten. Dazu kommt, dass dieser Bau schon zu den Zeiten des Morales seine ursprüngliche Gestalt verloren hatte, da wegen der Vergrösserung und Restauration der Hauptkapelle die frühere vierarmige Kreuzkirche zerstört und nichts als die Reste der Marmorsäulen erhalten wurden.

Und was sind ferner die Kirche San Juan Bautista in Baños und die Parochialkirche in Vamba, dem König gleiches Namens zugeschrieben, die Cean Bermudez ebenfalls in die Zeit der Gothenherrschaft setzt? Eine blosse Restauration der ursprünglichen Bauwerke, deren Alter, ihrem ganzen Charakter nach, über die letzten Jahre des 10. Jahrhunderts oder die ersten des 11ten nicht hinausgehen kann, weil in ihnen aufs Schlagendste der romanisch-byzantinische Stil vorherrscht, ihre Formen dem Geschmack der früheren Zeiten widersprechen und ein Hauch eines gewissen Orientalismus durch sie hindurchgeht, den die Gothen niemals gekannt haben.

Noch später hat ein so einsichtsvoller Architekt wie D. Juan Inclan in seinen „Apuntes para la historia de la arquitectura", nicht allein wie Cean Bermudez, ebenfalls auf die Autorität des P. Yepes hin, den Gothen die Kirche von San Millan de la Cogulla in Suso zugeschrieben, sondern auch, der „crónica general" folgend, Santa Maria in Irache, die viel später restaurirt wurde, in dieselbe Epoche verlegt. Und doch ist es unzweifelhaft, dass ausser einigen Stücken der Mauern von Toledo und andern Fragmenten der Art nichts mit einigem guten Grunde den Gothen zugeschrieben werden kann. Unsere Chronisten haben sich durch die Sitte irren lassen, dass man verfallenen und völlig neu wieder aufgeführten Gebäuden die alten Inschriften hernach wieder einfügte, so bei der Kirche Santa Cruz zu Cangas, die noch heute die Inschrift trägt, mit der Favila die Zeit ihrer ersten Gründung verewigen wollte. Eben so misslich ist es, aus der Bauart mit Sicherheit auf das Datum schliessen zu wollen. In Asturien finden sich verschiedene Gebäude aus dem 9. Jahrhundert, die den angeführten nicht allein in dem allgemeinen Charakter, sondern in Formen, Verhältnissen und Ornamenten gleichen und doch nicht den Gothen zuzuschreiben sind. Und ist die Identität der Namen eine sichere Bürgschaft? Genügt es, dass eine Kirche, eine Abtei, ein Palast heute noch denselben Patron, dieselbe Bestimmung wie

zu den Zeiten ihrer Gründer haben, um für gleichzeitig mit jenen gelten zu können? Wir verweisen, was die Grundsätze der Datirung von Bauwerken betrifft, auf das treffliche Werk des Grafen Cordero über die italienische Architektur unter der longobardischen Herrschaft.

Versuchen wir es indessen, auf die wenigen Anhaltspunkte gestützt, uns von dem Charakter der gothischen Architektur eine etwas klarere Vorstellung zu bilden, als durch die bisherigen Erörterungen dieser Frage geschehen ist.[1]

Herr D. Manuel de Assas hat der Kunstgeschichte einen wichtigen Dienst geleistet, indem er in seinem „artistischen Album von Toledo“ Zeichnungen von achtzehn Capitälen und andern architektonischen Ornamenten lateinischen Stils gegeben hat, die in dieser Stadt sich finden und deren Herkunft er durch sehr wohlbegründete Schlüsse zu bestimmen sucht. Aus ihnen erhellt, dass jene Fragmente unzweifelhaft in die grosse Periode vom Uebertritt Constantin's zum Christenthum (323) bis zum ersten Erscheinen der Araber in Spanien (714) zu setzen sind. Sie können nicht älter sein: 1) weil damals (früher) die griechisch-römische Architektur ohne sonderliche Aenderung die Formen und den Charakter der korinthischen und componirten Capitäle, ihre correcten Profile, ihre graziöse Zeichnung und vortreffliche Zusammensetzung noch bewahrte, Eigenschaften, die jenen Capitälen von Toledo fehlen; 2) weil in ihrer ganzen Anordnung eine Freiheit und Originalität herrscht, die vor dem 4. Jahrh. an den Gebäuden des römischen Reichs nicht zu finden sind; 3) weil anders als bei den griechisch-römischen Capitälen die gedachten, auch wenn sie ihnen in der Structur sehr ähnlich sind, spitze dicke Blätter haben, deren Anordnung keine Rücksicht auf die Proportionen noch auf den antiken Typus nimmt, so wie auch die Zeichnung incorrect und nachlässig ist; 4) weil die schwerfällige und geschmacklose, ja verworrene und rohe Ausführung einen traurigen Verfall der Kunst voraussetzt; 5) weil die den Akanthus vertretenden Blätter, willkürlich um den Tambour angebracht und gelegentlich mit andern, den griechisch-römischen Stilen durchaus fremden Ornamenten combinirt, ihnen einen ganz fremdartigen Charakter geben. Ebensowenig stammen sie aus irgend einer

[1] Wir überschlagen einen Theil dieses Versuchs, der auf zehn Seiten (66—76) zu keinem anderen Resultate kommt, als dass die Gothen erst in Italien, dann in Spanien den spätrömischen Stil vorfanden und sich ihm anbequemten. Auch die Polemik gegen Cean Bermudez' (a. a. O.) Meinung, die gothischen Bauwerke hätten aus plumpen Wänden mit eingeflickten antiken Säulen und gedrückten Bögen bestanden, wird nur mit Behauptungen des Gegentheils und schon oben angeführten Citaten aus dem heil. Isidor, Gregor von Tours u. A. bestritten, welche die Pracht und Eleganz sehr im Allgemeinen rühmen. Wirklich charakteristische Notizen, die das Verhältniss des gothischen zum spätrömischen Stil einigermassen aufhellen, finden sich erst wieder auf S. 77, wo wir den Faden unseres Autors wieder aufnehmen.

Epoche nach dem 7. Jahrh., und können weder den Arabern noch den Byzantinern zugeschrieben werden; den Ersteren nicht, weil diese ihren Capitälen eine durchaus eigene Form gaben, sie mit spitzen, an den Rändern aufs allersorgfältigste ausgezackten Blättern umkleideten, so wie auch die Bohrlöcher durch ihre tiefe Höhlung sich auszeichnen, und die Blätter über den Tambour vorspringen; — den Letzteren nicht, weil diese, der Vorliebe zu geschweigen, die sie für eine völlig orientalische Ornamentirung hatten, ihre Capitäle bizarr und phantastisch bildeten, und an Stelle des griechisch-römischen cylindrischen Tambours einen in Form einer umgekehrten Glocke oder eines stumpfen Kegels anwandten, dessen oberer Theil übermässig breit im Verhältniss zum untern war.

Mit Recht macht ferner Herr de Assas auf die vollkommene Uebereinstimmung dieser Capitäle mit denen aufmerksam, die Seroux d'Agincour (in seinem trefflichen Werke über die Denkmäler der Kunst von ihrem Verfall im 4. Jahrh. bis zu ihrer Restauration im 16ten) als dem lateinischen Stil angehörig citirt, und eben so auf ihre Verwandtschaft mit den merovingischen Gebäuden, von denen er sehr schlagend die Capitäle am Porticus des Aachner Doms, die der alten Kathedrale von Vaison, der Kirche St. Jean in Poitiers und die am Monumente von Mornas anführt.

Von diesen Capitälen von Toledo, die alle für den von den Gothen in Spanien angenommenen lateinischen Stil charakteristisch sind, finden sich fünf in dem zweiten Hof des Hospitals von Santa Cruz und gehörten zu der berühmten Basilica der heil. Leocadia, die Sisebut erbaute; vier waren in der Moschee angebracht, die dann zum christlichen Gottesdienst verwandt wurde und heutzutage die Eremitei Cristo de la Luz geworden ist; acht schmückten die Bogenreihen, die in der Kirche San Roman das Hauptschiff von den Seitenschiffen trennen, und eines mit einem Stück des spiralförmig cannelirten Schaftes ist aufbewahrt in dem Garten des Cristo de la Vega, wo ehemals die Kirche Santa Leocadia stand. Die anscheinend ältesten unter ihnen haben sehr deutliche Züge der Aehnlichkeit mit den korinthischen und componirten, die ihnen ohne Zweifel zum Vorbild dienten. So die vom Hospital zum Heiligen Kreuz mit ihren dem Akanthus sehr nahe kommenden Blättern, ihrem cylindrischen Tambour und ihrem Deckgesims mit den Rosen, den Voluten an den vier Seiten, und den abgeschnittenen und eingezognen Ecken.

Im Allgemeinen, wenn sie von diesen Formen abweichen, haben sie dickere Blätter, bald glatt und mit einer leichten Neigung, bald gezackt mit leichten Reifen, bald mehr oder weniger zugespitzt; der Tambour ist cylindrisch und schlank, mit einem ziemlich starken Ringe ansetzend; die Rosetten phantastisch; die Stengel zuweilen nach Art der Tulpenstengel sehr dick; die

Blätter symmetrisch und enge um den Tambour gelegt, aber nach oben zu sich wohl ablösend; die Voluten endlich eingezogen und gedrückt, wie wenn sie Scheu trügen, sich zu zeigen. Mit diesen Formen mischen sich häufig andere Ornamente, Bänder, die über der obersten Blätterreihe von Volute zu Volute hängen, und Palmen oder krause Federn anstatt des Akanthus.

Zum Glück sind die Capitäle von Toledo nicht die einzigen, die uns aus der lateinischen Schule erhalten sind. Das aus dem Flecken Aviles in Asturien, vom Professor D. Vicente Arbiol vortrefflich gezeichnet, die von S. Roman de Hornija, von denen D. Leopoldo Frasinelli sehr genaue Zeichnungen machte; jene, die wie ein alter Trödel in den Gewölben der Kathedrale von Pamplona bewahrt werden; die endlich, die man in Clunia, Itálica, Mérida und andern alten Städten gefunden hat.

Herrn de Assas verdanken wir ferner auch die Zeichnungen von andern aus der Gothenzeit stammenden Ornamenten, die er in Toledo aufgefunden. Es sind 1) die vier Fragmente, die an der äusseren Mauer der zerstörten Kirche San Gines eingelassen sind, unter diesen zwei zierliche Verschlingungen von Kreisen und Kreistheilen, ähnlich einem andern noch complicirteren Ornament an den sogenannten Bädern der Cava, die, wie Herr de Assas bemerkt, nicht allein denen an der Salarischen Brücke (über dem Teverone bei Rom, wiedererbaut 565 durch den Byzantiner Narses) gleichen, sondern auch viel später an der Kirche San Miguel de Naranco vorkommen; 2) das Fragment an der Wand des Hauses Nro. 11 in der Strasse „calle de la Lechuga“, eine Art Welle oder Feston, sehr ähnlich einem andern Ornament von San Miguel zu Lino, mit dem Unterschiede, dass das von Toledo am Stengel mit facettirten Steinchen wie mit einer Juwelenschnur geschmückt ist; 3) verschiedene Rosetten, die an dem äusseren Brückenkopf der Brücke von Alcántara eingemauert sind; 4) eine Art Muschel und ein phantastisches Ornament mit Facetten und Rundbögen an der äussern Mauer der zerstörten Kirche von San Gines.

An diesen Resten (alt-) gothischer Ornamentik sieht man eine mühsame Ausführung, incorrecte Zeichnung, ein wenig erhabenes Relief und eine gewisse Flauheit und Unsicherheit, die auf eine Schwächung des künstlerischen Sinnes, oder doch auf Aengstlichkeit und unentschiedenes Suchen während der Arbeit schliessen lassen. Vor Allem ist bemerkenswerth, dass unter diesen Trümmern gothischen Ornamentstils in Toledo einige sich finden, in denen schon jener orientalische Geschmack anklingt, der vor Constantin den Römern unbekannt war. Die Verschlingungen von Kreisen und Kreisabschnitten, die Reihen facettirter Steinchen, die Palmen oder Federn an den Capitälen, die Muscheln, die bald allein stehen, bald Streifen und Säume bilden, das alles ist schon Schleichwaare aus Byzanz, die sich nur schüchtern und

ohne künstlerischen Plan an den Gebäuden des 6. und 7. Jahrhunderts sehen lässt und weder deren römischen Charakter verändert, noch auch die antike Ornamentik wesentlich umgestaltet, sondern mehr wie ein Spiel des Zufalls erscheint. Die Herleitung dieser ersten verworrenen Regungen des byzantinischen Geschmacks aus der Geschichte ist aber einfach und natürlich genug.

Die Griechen des Exarchats von Ravenna erregten schon im 6. Jahrhundert durch zwei grosse und prachtvolle Bauwerke die Bewunderung von Italien: das Baptisterium von St. Johannes und die Kirche San Vitale in jener Stadt, beide im reinsten byzantinischen Stil gebaut und recht eigens durch ihre Schönheit und Neuheit dazu gemacht, die Aufmerksamkeit der Künstler zu fesseln. Dieselbe ward in der nämlichen Zeit durch andere italiänische Werke beschäftigt, die schon hie und da im orientalischen Geschmack ornamentirt waren, freilich nur gering an Zahl und nicht fähig, schon damals den lateinischen Stil wesentlich umzuwandeln. Andrerseits hatte Theodorich, der erleuchtete Kunstfreund, der so viel römische Monumente wiederherstellen liess, Byzanz seine Erziehung verdankt; er kannte die dortigen Monumente und schätzte die neu-griechische Schule, die sie hervorgebracht hatte. Als Atanagild unter der Regierung Justinian's die Legionen aus Africa zu Hülfe rief, musste er seine Beziehungen zu den Orientalen enger knüpfen, und die überlegenen Kenntnisse derselben verfehlten nicht, sich unter den Gothen Geltung zu verschaffen, die so rüstig auf dem Wege der Civilisation fortschritten und fortwährend darauf bedacht waren, die Institutionen und den Pomp des alten Römerreichs zu erneuern. Wie hätten ihre Architekten, die den römischen an die Seite gestellt und mit ihnen verwechselt durch ihre bedeutenden Bauwerke die beiden Gallien mit Bewunderung erfüllten, jene leichten Anklänge in der Ornamentirung verschmähen sollen, wenn auch nur als eine dankbare Erinnerung an jene grossartigen Bauten, deren Glanz und Reichthum den Wunsch sie nachzuahmen erwecken mussten! Obwohl sie durch Gewohnheit und Neigung Römer waren, konnten sie doch den Eindrücken einer neuen, so blendenden und lebensvollen Schule nicht widerstehen, wenn sie auch die Principien derselben nicht kannten. Und so erklärt sich, dass die Gothen bei der Anwendung der vereinzelten Züge des neu-griechischen Stils sich weder ein System bildeten, noch mit der Absicht der Neuerung zu Werke gingen, sondern nur vagen Reminiscenzen, flüchtigen Eindrücken folgten.

Um sich noch vollständiger über den Stil der untergegangenen Gebäude aus der Gothenzeit klar zu werden, betrachte man die Zeit, die unmittelbar auf den Sturz ihrer Herrschaft folgte, in der ihre künstlerischen Principien noch in frischem Andenken und nicht sonderlich veränderter Anwendung fortleben mussten.

Die gothische Architektur hatte zum Glück nicht zugleich mit Roderich's Herrschaft ein Ende. In ihren wesentlichen Zügen ging sie unversehrt auf seine Nachfolger über, die sie wie ein werthvolles Erbe von den Vätern empfingen, und aus Pietät und Nothwendigkeit auch fernerhin pflegten. Wir werden sie in der asturischen Monarchie vorfinden, wie sie in Toledo war, als Reccared, Sisebut und Wamba sie begünstigten. Noch immer gothisch, an den lateinischen Stil sich anlehnend, unveränderlich in ihren Grundzügen und den alten Traditionen treu, werden wir sie in den bescheidenen Bauten unserer Könige wiedererkennen, freilich durch die Ungunst und Armuth der Zeiten nicht mehr im Glanz ihrer besseren Tage, aber ohne ihre Herkunft zu verläugnen und im Grunde noch dieselbe, die in Italien, Gallien und Spanien drei Jahrhunderte lang geherrscht hatte.

Drittes Kapitel.

Der lateinische Stil in den ersten christlichen Königreichen, die in Spanien nach der arabischen Invasion entstanden.

Es ist eine geschichtliche Thatsache, dass das asturische Königreich, aus den Trümmern des gothischen gebildet, dessen Geist und Organisation, seine Sprache und seine Sitten, seinen Cultus und seine Gesetze, seine Litteratur und seine Künste erbte. Die Erinnerungen an ein grosses, auch im Unglück stolzes Reich, die traurige Lage eines Volks, dem die Schmach der Knechtschaft und die Demüthigung unter den abergläubischen Ritus des Islam drohten, liessen den Vertriebenen keinen andern Weg als den der Nachahmung frei, noch einen andern Wunsch, als mit dem Gedächtniss ihrer Väter den durch dieselben gegründeten gesellschaftlichen Zustand zu bewahren. Diesen innerlichen Bedürfnissen leisteten nicht minder die äussern Ereignisse und Umstände Vorschub. Asturien hatte einen Theil des in der Schlacht von Guadalete untergegangenen Reichs gebildet; es war einer seiner Ueberreste; in dem Glauben, den Interessen, der Lebensweise trat keine Unterbrechung ein. So bildete sich aus den Trümmern des einen Volkes das andere, und fand sein altes Vaterland da wieder, wohin sich die Reste ihrer Kirche und ihres Throns geflüchtet hatten. Der neue Thron, den Pelayo in Covadonga errichtete, und der dann von D. Alonso dem Keuschen

nach Oviedo verpflanzt wurde, war noch der Thron Reccared's, und die Regierung und Hofhaltung von Toledo, ihre Gesetze und Tendenzen bestanden ununterbrochen in dem neuen Königreich fort. In diesem Sinne heisst denn auch das asturische Königreich bei den Schriftstellern, die in ihm lebten, das gothische. In den Acten des heil. Froilan (veröffentlicht von Risco im 34. Th. der España Sagrada) steht, dass D. Alonso der Grosse das Gothenreich regierte. („Qui regnum Gothorum regebat in Ovetao Asturiensium Provinciam (?)“). Gothenkönige nennt der Albendenser die Herrscher von Asturien. („Item ordo Gothorum Ovetensium regum“). Der Bischof Sebastian fängt seine Chronik der Gothen folgendermassen an: „Incipit chronica Wisogothorum a tempore Wambani Regis usque nunc in tempore gloriosi Ordonii Regis.“ Und so betrachtet auch der Silenser die Bevölkerung der Landschaft Campos als Gothen („genus vero Gothorum Dei miseratione jugo (?) a tanta strage, vires paulatim recepit“).

Obwohl damals die neugegründete Monarchie noch kaum zur Ruhe gekommen, in sehr engen Grenzen eingeschränkt und ihrer Zukunft ungewiss war, fand doch, als das gothische Gebiet kaum auf die andere Seite des Gebirges hinüberreichte, welches es vom übrigen Spanien trennte, die Frömmigkeit in allem Unglück Mittel, um in den Asturischen Bergen einige Bauten im Sinne der früheren gothischen auszuführen, freilich den Umständen nach bescheiden und dürftig genug. Es ist eine in Asturien verbreitete Meinung, dass D. Pelayo die Kirche Santa Maria in Velamio gründete, im Gebiet von Cangas, wo er mit seiner Gemahlin Gandiosa bestattet wurde, nicht weit vom Schauplatz seiner ersten Triumphe und auf derselben Stelle, die heut die bescheidene Pfarrkirche von Abamia einnimmt. Seinem Sohn Favila verdankt man die Kirche Santa Cruz de Cangas in Onis, beschrieben von Morales und Carballo, die sie noch vorfanden mit ihrer Krypte und ihren drei Schiffen, während jetzt nur noch an der neuen, auf ihren Trümmern errichteten Capelle die berühmte Widmungsinschrift erhalten ist. Don Alonso der Katholische gilt nach der Tradition für den Gründer des Klosters von Villanueva, das später restaurirt wurde und dessen gegenwärtiger Gestalt unsere Chronisten ein höheres Alter zuschreiben, als es wirklich besitzt. Denselben Fürsten hält man für den Gründer der Abtei zur heil. Jungfrau in Covadonga, auf der Stelle, wo heutzutage das berühmte Sanctuarium gleiches Namens steht; D. Fruela führte die ersten Bauten zu Oviedo aus, und unterstützte den thätigen Fromistanischen Mönch und seine Genossen, welche dort kurz vorher St. Vincens dem Märtyrer in einem öden und uncultivirten Landstrich eine Kirche gebaut hatten. D. Aurelio war der Gründer der Pfarrkirche von San Martin, die seinen Namen trägt zum Andenken an ihren alten und ruhmreichen Ursprung, obwohl von dem ursprüng-

lichen Bau nichts mehr vorhanden ist. Dem König D. Silo verdankt man das Kloster San Juan zu Pravia, die heutige Parochialkirche von Santianes; der ursprüngliche dreischiffige Bau mit Kreuzschiff und Capellen stand noch ganz zu den Zeiten Carballo's, der uns von ihm eine vollständige und sehr merkwürdige Beschreibung macht und die in Form eines Labyrinths behandelte äussere Widmungsinschrift mittheilt, den einzigen Rest, der von einem so alten Gebäude auf uns gekommen ist. Adelgastro, der seinem erlauchten Vater D. Silo an einfacher Frömmigkeit gleich kam, bestimmte einen beträchtlichen Theil seines Vermögens der Erbauung des Klosters zu Ovona, das er aufs Reichste dotirte. Noch andere, weniger bedeutende Bauten könnten aus dieser Epoche citirt werden, wenn aus den obigen nicht schon hervorginge, dass auch in den Anfängen des erneuerten Königreichs die Baukunst trotz aller äusseren Nöthe nicht ganz vergessen wurde.

Sehr bald nach diesen ersten architektonischen Versuchen der Asturier geschahen andere, umfangreichere, als erst die Triumphe ihrer Könige die Grenzen der neuen Monarchie ausdehnten; auf die Ueberraschung und den Schrecken, den die reissenden Einfälle der Araber seit dem Tag von Guadalete verbreitet hatten, folgte das Vertrauen, und das Unglück selber diente dazu, den Muth der Gothen zu erwecken und zu stählen. Denkwürdige Ereignisse trugen dazu bei. Carl der Grosse drang durch die Pyrenäenpässe vor und kam mit seinen siegreichen Heeren bis Pamplona; Eifersucht und Stammeshass fingen an, die Araber zu entzweien; kühne Anführer erhoben sich nach dem Vorbilde der asturischen Könige, und geschützt durch die rauhen Gebirge im Norden der Halbinsel, machten sie den Mauren unerschrocken von allen Seiten zu schaffen; Don Alonso der Keusche überschritt die Grenzen seines beschränkten Reichs, warf die Feinde, nachdem er sie in der Schlacht bei Lutos aufs Haupt geschlagen, aus Lisboa und durchschweifte mit seinen Schaaren weite Landstriche. Durch so glückliche Erfolge gelang es ihm, während die Mauren durch andere Sorgen beschäftigt wurden, seine Macht zu befestigen, seinen Hof dauernd in Oviedo aufzuschlagen, und ihn äusserlich auszustatten, wie es der königlichen Würde angemessen war.

Natürlich konnte dies nur durch bedeutende Werke geschehen, die vielleicht für die schwierigen Verhältnisse der Monarchie, ihre Kleinheit und Armuth zu bedeutend waren. Oviedo, kurz vorher von Alonso's Vater D. Fruela gegründet, von geringem Umfang und mit einer armen und spärlichen Bevölkerung, so dass es eher dem Begriff einer ländlichen Ansiedlung entsprach, sah sich damals auf einmal mit neuen und sehr ansehnlichen Gebäuden geschmückt. Mit einer Art von Begeisterung sprechen davon in ihren kurzen Chroniken der Mönch von Albelda und der

Bischof D. Sebastian, die beiden ältesten Schriftsteller des wiederhergestellten Königreichs und fast Zeitgenossen D. Alonso's des Keuschen. Ihnen zufolge und nach andern Notizen über diese Zeit erbaute jener Fürst aus Steinen und Kalk die Kirche San Salvador und stellte in ihr zwölf den Aposteln geweihte und mit Reliquien derselben bereicherte Altäre auf; ein Gebäude, das sie nicht genug rühmen können und das unter der Leitung des Baumeisters Tioda schon im Jahr 802 vollendet wurde, wie aus der (gegenwärtig im Archiv der Kathedrale von Oviedo aufbewahrten) Schenkungsurkunde hervorgeht, die der Gründer ihr mit demselben Datum ausfertigen liess.

Am nördlichen Ende mit dieser Kirche zusammenhängend errichtete derselbe Monarch eine andere der heil. Jungfrau, die Grabkirche der ersten Könige von Asturien; dieser ansehnliche und merkwürdige Bau wurde sehr unbedachter Weise im Anfang des 18. Jahrhunderts abgerissen, um an seiner Stelle die Kirche zu bauen, die heute noch steht. Doch haben sie zum Glück Ambrosio de Morales und Carballo vorher noch besichtigt und beschrieben, so dass uns vollständige Kenntniss von ihr erhalten ist.

Diese Gebäude, so sehr sie die Residenz D. Alonso's des Keuschen zierten, genügten indessen den religiösen Bedürfnissen des Volkes nicht. So erbaute er denn mit gleichem Eifer die Basilica von San Tirso, nahe bei der Kathedrale, die der Albeldenser ein Wunderwerk nennt und von der der Bischof D. Sebastian sagt, dass, da man sie nicht nach Verdienst rühmen könne, es besser wäre, sie der Bewunderung Aller, die sie mit Augen sähen, zu überlassen. Die Reste, die von diesem Gebäude noch vorhanden sind, rechtfertigen freilich so pomphafte Lobsprüche nicht; aber für die Kunstgeschichte sind sie darum nicht weniger werthvoll. D. Alonso dem Keuschen verdankt man ferner die Kirche San Julian (heutzutage „Santullano“ genannt) ausserhalb der Mauern von Oviedo, zum grössten und besten Theile erhalten. Diesen heiligen Gebäuden fügte der König andere hinzu, welche der Glanz des Thrones und die Grösse seiner Hofhaltung erheischten. Nach den Berichten aus seiner Zeit und dem Zeugniss der angeführten Schriftsteller schmückte er die Residenz mit königlichen Schlössern, obrigkeitlichen Gebäuden und Bädern und umgab sie mit Mauern zu ihrer Vertheidigung. In der Urkunde, die er der Kathedrale im Jahr 812 übergab, macht er sich ausdrücklich aus diesem letzteren Werk ein Verdienst, indem er sagt: „Offero igitur, Domine, ob gloriam nominis tui sancto altario tuo in praefata Ecclesia fundato atrium, quod est in circuitu domus tuae, omnemque Oveti urbem, quam muro circumdatam, te auxiliante, peregimus.“

Die Leitung dieser Bauten konnte der König D. Alonso dem Talent eines so ausgezeichneten Architekten wie Tioda ruhig

anvertrauen. Von Geburt ein Gothe, nach der Form des Namens zu schliessen, war er durch seine Talente und geleisteten Dienste ein Freund des Fürsten geworden und muss an seinem Hofe angesehen gewesen sein, da er mit den ersten Würdenträgern die königlichen Gnadenbriefe unterschrieb. So findet sich seine Unterschrift mit unter den andern auf der Urkunde, in der D. Alonso unter dem 16. November der Aera 840,[1] im Jahr 802 die Kirche San Salvador, die er gegründet hatte, freigebig dotirte. Aus diesem Instrument wissen wir ferner, dass Tioda diesen Bau leitete. Es hat alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass auch die Führung der anderen damals unternommenen Bauten ihm übertragen war, da ihre Aehnlichkeit im Stil, in den Formen und Ornamenten eine und dieselbe Hand verräth und derselbe Geist sie sämmtlich überwacht haben muss.

Der Anstoss, den die Baukunst durch D. Alonso den Keuschen erfahren hatte, pflanzte sich mehr oder weniger nachdrücklich unter seinem Nachfolger D. Ramiro I. fort. Nachdem die Macht dieses Fürsten durch die letzten Siege seines Vorgängers und seine eigenen über den Grafen Nepociano und dann über seine rebellischen Unterthanen gestärkt worden war, erbaute er zu seinem Vergnügen die Paläste und Bäder, die der Albeldenser und der Bischof D. Sebastian anführen, auf einem reizenden Terrain am Fuss der Sierra de Naranco, eine Viertelmeile von Oviedo. Von diesen Werken ist nichts erhalten; doch finden sich dort in der Nähe die beiden berühmten Kirchen Santa Maria von Naranco und San Miguel von Lino, herrliche Andenken an die Frömmigkeit D. Ramiro's, ihres Gründers, und beide sehr schätzbar für die Kunstgeschichte. Das erste dieser Gebäude, der Inschrift zu Folge, die kürzlich daran entdeckt worden ist, rührt aus der Aera 886 (anno 848) und erwarb sich, durch schöne Verhältnisse und angenehme Formen ausgezeichnet, schon das Lob des Bischofs D. Sebastian, der den Bau selbst erlebte und nachdem er ihn in genauen Augenschein genommen, nicht anstand, ihn „ein Werk von wunderbarem Reiz und vollendeter Schönheit, ohne Gleichen in Spanien“ zu nennen. Auffallend ist, dass er nicht auch San Miguel von Lino erwähnt, die jener andern Kirche so nahe war, ein Werk desselben Fürsten und von nicht geringerem Werth; auf diese aber bezieht sich ohne Zweifel eine Aeusserung in der Chronik des Mönchs von Albelda: „In loco Ligno dicto ecclesiam et palatia arte fornicea mire construxit.“ Genauer war der Tudenser, der deutlich den Namen nennt und sie D. Ramiro I. zuschreibt. Vielleicht von demselben Fürsten und demselben Baumeister stammt auch die zierliche kleine Capelle der heil. Christina im Concejo (Bezirk)

[1] Die altspanische Zeitrechnung, die bis 1383 üblich war, begann 38 Jahre vor Chr. G.

Anm. d. Uebers.

von Lena, wie die von Naranco wohl erhalten und wie sie von grossem Werth für den Alterthumsforscher.

So stand es um die Baukunst in dem neuen Königreich Asturien, als D. Ordoño I. mit einer der Sache, die er verfocht, würdigen Anstrengung und vom Erfolge selbst unterstützt, seiner Macht grössere Festigkeit und den Völkern, die seiner Energie und Klugheit vertrauten, mehr Muth zu verleihen wusste. Die Zerstörung von Albaida, die Zinspflichtigkeit, zu der der arabische Statthalter von Toledo gezwungen wurde, die Einnahme von Coria, Talamanca und .anderen wichtigen Ortschaften, die Niederlage der Normannen, die unsere Küsten beunruhigten, und der Erfolg seiner kühnen Einfälle in das Gebiet seiner Feinde, alle diese Triumphe bereiteten die seines berühmten Sohnes und Nachfolgers, Don Alonso's III., vor. Dieser tapfere Fürst, dem die Nachwelt den Namen des Grossen gegeben hat, gab den Absichten und weiten Unternehmungen seines Vaters noch grössere Ausdehnung. Der Zustand der neuen Monarchie war nun schon nicht mehr unsicher, ohne Aussichten auf eine Zukunft und durch die rauhen Gebirge eingeengt. D. Alonso der Grosse rückt die Grenzen des Landes bis an den Duero vor, unterwirft sich die Navarreser, besiegt und beschränkt die Alaveser, entreisst den Arabern die Festungen Deza, Atienza und das wichtige Coimbra, wagt bei seinen glänzenden Streifzügen bis auf das andere Ufer des Tajo und der Guadiana vorzudringen, und trägt in der Sierra Morena selbst einen Sieg davon.

Den ruhmreichen Frieden, der durch diese Thaten gewonnen war, benutzt D. Alonso der Grosse, um viele im Krieg verwüstete Ortschaften wieder zu bevölkern, zerstörte Kirchen wiederherzustellen, andere von Grund aus neu zu bauen, seinem Thron grösseren Glanz zu geben und, nachdem sich die Bevölkerung von Oviedo vergrössert hatte, die Stadt mit seinen Palästen zu verschönern. So sagt der Mönch von Albelda kurz und bezeichnend: „Ab hoc Principe omnia templa Domini restaurantur, et civitas in Oveto cum regiis aulis aedificatur."

Von diesen Gebäuden existiren noch einige, von andern lesen wir in den Urkunden jener Zeit. Berühmt ist der Name des Schlosses von Ganzon mit seiner San Salvador-Kirche, reich an Marmorschmuck, die der König in der Landschaft Gozon errichtete, um die Einfälle der Normannen zu bändigen. Die Festung von Oviedo, die er zum Schutz der Kathedrale und ihrer Reliquien baute, ist in unsern Tagen zerstört worden. Dort in der Nähe erbaute er sich einen umfangreichen Palast, den er ausdrücklich erwähnt in einer im Jahr 905 der San Salvadorkirche verliehenen Urkunde, die noch in ihrem Archiv aufbewahrt wird. Er war es auch, nach dem Zeugnisse Sampiro's, der die Paläste von Boides und Cultrocies mit ihren Kirchen zur heil. Jungfrau und San Miguel, im Gebiet von Gijon,

errichtete, und zum Schutz des Reichs das feste Schloss von Tudela anlegte. Unter seinen kirchlichen Bauten ist das Kloster der HH. Adriano und Natalia in Tuñon anzuführen, das er im Jahr 891 freigebig dotirte (zur Zeit des Bischofs von Oviedo, D. Palayo, restaurirt), und das Kloster San Salvador in Valdedios, dessen kleine dreischiffige, im römischen Stil erbaute Kirche, geweiht im J. 892, noch heute steht wie in ihren besseren Tagen, zugleich mit einem engen Nebengange, der einer ihrer Seitenmauern parallel läuft. Wir werden auf dies merkwürdige Gebäude, das schon von Morales, Carballo, Manrique, Risco und Masdeu beschrieben worden ist, weiter unten zurückzukommen haben.

Ausserhalb Asturiens schreibt man D. Alonso dem Grossen die Capelle von S. Mancio zu, die einen Theil des Klosters von Sahagun ausmachte und in den „Noticias historicas“ Llaguno y Amírola's erwähnt wird; Bäder in Zamora, deren in gleichzeitigen Schriften gedacht wird und die er selbst in der Schenkungsurkunde der Kathedrale von Oviedo, in der Aera 943, im Jahr 905, namhaft macht; die Kathedrale von Santiago, erbaut auf Bitten Sisnando's, ihres Bischofs, über der, die man kurz vorher aus Steinen und Lehm („de petra et luto opere parvo,“ wie D. Alonso der Grosse selbst sagt) aufgeführt hatte. Die neue Kirche wurde aus Marmor erbaut, den der König aus Oporto und andern Städten von alten, durch die Araber zerstörten Gebäuden kommen liess. Ferner das Kloster San Juan in Sahagun, damals den hh. Märtyrern Facundus und Primitivus geweiht, dann zu verschiedenen Zeiten neugebaut, eines der berühmtesten Gotteshäuser Spaniens.

Während des 9. und 10. Jahrhunderts liessen sich auch Privatleute von dem Beispiel dieses edeln Fürsten bewegen, viele ansehnliche kirchliche Bauten auszuführen, alle im gleichen traditionellen Charakter. Von einigen ist nur der Name geblieben; andere sind mehr oder weniger erhalten auf uns gekommen, je nachdem die Unbilden der Zeit und der Kriege stärker oder gelinder über sie hingingen. Die aus dem 9. Jahrh., die noch die Gestalt ihrer ersten Gründung zeigen, sind folgende: die Kirche San Salvador in Priesca, im Bezirk von Villaviciosa, sehr ähnlich der San Salvador-Kirche in Valdedios; die zur heil. Jungfrau in Sariego; die Kirche von Villardoveyo, zerstört und ohne Dach; San Miguel in Escalada, mit deutlichen Anklängen an den arabischen Stil; San Pedro in Montes, in der Provinz Leon; die Kirche von Compludo in Galicien; die von Peñalva, gegründet von San Genadio, und die von San Pedro de las Rocas, gegenwärtig das Priorat des Klosters von Celanova.

Ins 10. Jahrh. gehören: die Pfarrkirche von Amian (nahe bei Sames); die von Goviendes; die San Salvador-Kirche in Deva,

vielfach restaurirt; Santa Maria in Lenes; die Kirche von Bárcena; die von Abamia; Santa Maria in Campomanes; die Kirchen in Vovines und Anayo (beides Orte des Bezirks Piloña); Santo Tomas in Collía; die Kirche von Tanes; die von Veloncio, mit vielen Renovationen; Santiago in Civea; die Capelle des h. Saturnin, genannt San Zaornin, jetzt zerstört, und die Eremitei zu Unserer lieben Frau von Sebrayo, alle in der Provinz Oviedo. Ausserhalb derselben die von San Froilan gegründete Capelle, jetzt von einem der Gärten des Klosters von Celanova umgeben; die Kirche, die Salomon II., Bischof von Astorga, nahe bei Peñalva errichtete; San Pedro de las Puellas in Barcelona; die Eremitei Nuestra Señora del Milagro in Tarragona; die von Santa Tecla in derselben Stadt; einige Reste des ursprünglichen Klosters von Montearagon; San Pablo in Salamanca; San Julian und Santa Basilisa in Olmedo und die Kirche San Millan de la Cogulla (Cogulla heisst die Kutte) in Suso, eine Mischung von römischem und arabischem Stil.[1]

Nicht überlegte Wahl, sondern Nothwendigkeit war es, dass in diesen und den übrigen Gebäuden aus den christlichen Königreichen, die nach der Maurischen Invasion entstanden, der entartete und unächte römische Stil herrschte, der unter dem Namen des lateinischen Stils verstanden wird. Die Gothen hatten ihn in Spanien angenommen und überlieferten ihn unversehrt ihren Nachfolgern. Ein gleichzeitiger Schriftsteller, der Mönch von Albelda spricht, trotz der grossen Kürze, mit der er die Ereignisse referirt, in seiner Chronik diese Wahrheit als eine einfache und unzweifelhafte Thatsache aus. Don Alonso der Keusche, sagt er, sei in den Bauten für seine neue Residenz Oviedo, sowohl in Kirchen wie in Palästen, der Bauart der Gothen in Toledo gefolgt. So urtheilte auch Morales, der nicht nur Gelegenheit hatte, einige gothische Bauwerke noch mit Augen zu sehn, sondern auch was die ersten asturischen Könige hatten bauen lassen. Mit seinem gewöhnlichen guten Urtheil sagt er in seinem „Viaje santo“ bei Gelegenheit der Capelle der heil. Jungfrau, die mit der Kathedrale von Oviedo verbunden ist und von D. Alonso dem Keuschen gegründet wurde: „Der ganze Bau der drei Capellen ist gothisch und noch entschiedener die Bogen des Eingangs, die denen von San Roman de Hornija und denen von Wamba überaus ähnlich sind; und dieser Eingang macht mit

[1] Ob die Zeitfolge der im Obigen aufgeführten Bauwerke richtig ist, ob der Verfasser die letzten Ausläufe des altchristlichen (lateinischen) Stiles von den Anfängen des romanischen (römisch-byzantinischen) bestimmt unterschieden hat, darf bis auf nähere Einzeldarlegungen dahingestellt bleiben Seine folgenden Bemerkungen verstatten hie und da einen Zweifel. Doch ist zu bemerken, dass die baugeschichtliche Chronologie vom 9. Jahrhundert bis etwa zum Ausgange des 11ten überall die schwierigsten Probleme vorführt.
Anm. d. Herausg.

seinen guten Verhältnissen einen guten Eindruck.“ Von San Miguel in Lino versichert er ebenfalls, es sei „gothische Arbeit, obwohl sich anlehnend an römische“, und mit derselben Bestimmtheit behauptet er, dass an der Kirche San Julian, ausserhalb der Mauern von Oviedo, „viel Römisches“ sei.

Es begreift sich nun aber leicht, dass die Asturier, die im langen Kampfe um ihre Existenz nicht die zur Hervorbringung eines eigenthümlichen Baustils nöthige Sammlung hatten, von den beiden, die sie vorfanden, dem römischen und lateinischen, den letzteren vorzogen. Der erstere war aus einer nunmehr untergegangenen Glaubenswelt hervorgegangen; er bewegte sich in Vorstellungen und Bedingungen eines gesellschaftlichen Lebens, das mit dem Heidenthum und seinen Satzungen abgeblüht war. Der lateinische Stil dagegen, im Schoose des Christenthums selbst geboren, war gleichsam eine heilige Sache für die Anhänger desselben; die Religion hatte ihnen in den Basiliken einen unveränderlichen symbolischen Typus gegeben. Hätten nun die Enkel der Gothen die architektonischen Grundsätze und Regeln für die Gebäude, welche die Bedürfnisse von Kirche und Staat erheischten, bei den Circus und Amphitheatern, an den Triumphbögen und Götzenaltären suchen sollen, welche die öffentliche Meinung seit dem 4. Jahrh. in Bann gethan hatte? Und selbst wenn kein Grund des religiösen Gefühls dagegen gewesen wäre, hätten unsere Väter in ihrer Rohheit die klassische Strenge in den Bauwerken der Römerzeit würdigen können, ihre Proportionen und Formen, die aus tiefsinnigen künstlerischen Combinationen, aus einem Geschmack und einer Philosophie hervorgegangen waren, zu denen die allgemeine Unwissenheit jener Epoche in grellem Widerspruch stand?

Dagegen war der Stil der gothischen Gebäude, die grösstentheils zu kirchlichen Zwecken errichtet wurden, durch das religiöse Gefühl geheiligt. Die Form der Basilika, die ihm zu Grunde lag, hatte schon die frühste Zeit des Christenthums gesehn; sie war mehr als ein blosses Product der Kunst, sie war ein Dogma, ein Emblem des Glaubens und der Hoffnung der christlichen Gemeinde.

Die Bewohner des nördlichen Theils der Halbinsel und Alle, die neben ihnen eine Zuflucht vor der Verfolgung der Araber suchten, machten an diesem Baustil keine neue Acquisition; sie bewahrten nur das ungeschmälerte, unversehrte Erbe ihrer Väter. Von der Gründung der Kirche zur heil. Jungfrau in Covadonga und San Pedro in Villanueva, die D. Alonso dem Katholischen zugeschrieben werden, bis zum vollständigen Untergang der gothischen Monarchie waren vielleicht nicht dreissig Jahre vergangen. Vielleicht hatten die gothischen Künstler aus Toledo und andern bedeutenden Ortschaften, die damals in die Gewalt der Gothen kamen, beim Bau dieser alten Abteien, der ersten, die in der

neuen Monarchie errichtet wurden, sich wetteifernd betheiligt. In ihrer Schule konnte sich Tioda, jener berühmte Baumeister D. Alonso's des Keuschen, bilden, und ausgewanderte Gothen retteten ohne Zweifel für ihre Nachkommen in den nördlichen Gebirgen die von den Vätern überkommenen Handwerks- und Kunstregeln. Eine Untersuchung der Gebäude aus dem 9. und 10. Jahrhundert, die sich noch in dem alten Königreich Asturien und Leon befinden, erhebt diese Vermuthungen zur Gewissheit. Wohl erhalten, wie sie sind, lassen sie noch jetzt nicht nur ihre Gestalt im Grossen und Ganzen, sondern auch die Ornamentirung und alle Details erkennen. Sie zerfallen in zwei Klassen: die einen, in Saalform, nähern sich der antiken Cella und bestehen nur aus Einem Schiff; die Gebäude der andern Klasse sind geräumiger und reicher, schliessen sich in der Structur an die Basiliken an, reproduciren die Formen derselben und bestehen aus drei Schiffen. Beispiele der ersten Klasse sind Santa Maria von Naranco, eine Viertelmeile von Oviedo, und Santa Cristina, im Bezirke Lena, beide im 9. Jahrh. erbaut; zu der zweiten Klasse gehören San Salvador in Valdedios, gegründet von D. Alonso III., und San Salvador in Priesca, aus derselben Zeit. In Santa Maria von Naranco ist Alles im lateinischen Stil; man erkennt ihn an einigen ihrer Capitäle, an den cylindrischen cannelirten Säulenschäften, den halbkreisförmigen Bögen, die an ihren Enden verlängert sind und auf den Säulencapitälen aufliegend im Innern die Seitenwände einfassen; den drei andern Bögen, die nach Art der Triumphbögen den Eingang in das Sanctuarium schmücken und es von dem Hauptraum der Kirche trennen; ferner an der schlichten Nacktheit ihrer äusseren Mauern, der Einfachheit der Linien an den Kranzgesimsen, ohne Fries oder Architrav, dem Verhältniss und der Anmuth der Verbindung, aus denen man auf die gefällige Strenge des alten Vorbildes, dem sie ohne Zweifel folgte, schliessen kann. Es wird aus dieser Zeit keinen schöneren und merkwürdigeren Bau geben, keinen von so ansehnlichem Totaleindruck, solcher Schicklichkeit und Harmonie und in diesen Eigenschaften so nahe den besten derartigen Gebäuden, die seit Constantin's Regierung errichtet worden. Anders ist die künstlerische Combination in der Kirche San Salvador in Valdedios, obwohl sie derselben Schule angehört und, mit eigenthümlichen Unterschieden, eine sehr lebhafte Reminiscenz der lateinischen Basiliken ist. In vieler Hinsicht dem kleinen rechtwinkligen Gebäude in Beauvais ähnlich, das vor dem 7. Jahrh. entstand, [1] hat sie wie dieses drei Schiffe, dieselbe Structur und Einfachheit, und in beiden Gebäuden finden sich jene Pfeiler mit abgestumpften Ecken, über viereckiger Basis, als Träger der

[1] Die alte Kathedrale, Basse-oeuvre, als deren Bauzeit gegenwärtig das 10. Jahrhundert nachgewiesen ist. Quicherat, in der Revue archéologique X, p. 71 ff. A. d. H.

Halbkreisbögen, welche die Seitenschiffe vom Hauptschiffe trennen. Beide zeichnen sich durch den „kleinen römischen Apparat“ aus, der bei ihrem Bau in Anwendung kam, und noch mehr durch die Knappheit und Kargheit des Ornaments, indem sie bei alledem eine gewisse anständige Zierlichkeit an ihren nackten Wänden entfalten. Aber wenn auch diese frappante Aehnlichkeit fehlte, wäre doch die Abstammung der asturischen Basiliken nicht zu verkennen; in all ihren Formen tragen sie dieselbe zur Schau und die Geschichte bestätigt sie. Man vergleiche sie nur mit denen von Rom und Ravenna, aus derselben Epoche, mit St. Jean in Poitiers, einem Baptisterium des 6. Jahrhunderts,[1] St. Eusèbe, nahe bei Gennes, und St. Pierre, in Muns in Frankreich, alle im lateinischen Stil, und alle aus der Zeit der Gothenherrschaft; man betrachte ferner die Kirchen, die seit dem 5. Jahrh. in verschiedenen Provinzen des ehemaligen römischen Reichs errichtet wurden, und sogleich wird einleuchten, dass ihr Stil, ihre Raumvertheilung, ihr ganzer Charakter von den Gothen zu den Erben ihres Glaubens und ihrer Gesetze übergingen. Sie zeichnen sich freilich weder durch ihren Umfang noch durch die Pracht ihrer Ausstattung aus. Sowohl die ein- als die dreischiffigen sind nur klein, arm und spärlich ornamentirt, die Aussenmauern aus kleinen Steinen aufgeführt, solide ohne schwerfällig zu sein, von ernstem und strengem Gesammteindruck, edler Zusammenfügung, in der jedoch etwas Rohes und Sonderbares durchklingt; ihre Construction ist befangen und beschränkt, obwohl gut in den Verhältnissen, die Raumvertheilung besonnen, von einem gefälligen Ebenmaass und einer einfachen Majestät, welche ihre Armuth selbst ehrwürdig macht. Wer sie sieht, dem fallen nothwendig die italienischen und gallischen Gebäude ein, als auf die Katakomben die ersten christlichen Kirchen folgten, und der katholische Cultus von den Kaisern zur Staatsreligion erhoben ward.

Das Hauptschiff und zwei Flügel oder Seitenschiffe, die viel kleiner und jenen parallel waren, der Narthex oder der für die Büssenden und Katechumenen bestimmte Vorraum am einen Ende, das Sanctuarium oder der Hemicykel am entgegengesetzten Ende, die Scheidung dieses Raumes von dem Hauptraum der Kirche, sei es durch Bögen oder durch Balustraden, der einzige freistehende Altar im Mittelpunkt der Absis, der Chor über Stufen am gegenüberliegenden Ende, die Krypta oder Unterkirche, über der das Sanctuarium lag, die Trennung des Mittelschiffs von den Seitenschiffen durch halbrunde Bögen und starke Wände, die wenigen Oberlichter, die Fenster in der Hinterwand der Absis, die schweren, viereckigen Bogenpfeiler, Tonnengewölbe und gewöhnlich spitze Dächer, die einen Winkel von 45 Grad bilden und auf den Seitenmauern des Hauptschiffes aufliegen, halbkreis-

[1] Wohl eher aus dem 8. Jahrh. A. d. H.

förmige Fenster mit oder ohne Säulen an den Kanten der Pfosten: — dies sind die wesentlichsten Merkmale der römischen Basiliken und dieselben, vereinigt oder einzeln, findet man, obwohl in sehr beschränktem Maasstab und roher und gröber, an den Kirchen wieder, die im 9. Jahrhundert in den Bergen Asturiens entstanden sind.

San Salvador in Valdedios, das durch seine kleinen Maasse den Eindruck eines Modells macht, welches behufs eines grösseren Baus angefertigt worden, ist der schlagende Typus dieser Art von Architektur. Der Narthex mit seinen abgesonderten Räumen, das Hauptschiff, das von den Seitenschiffen durch Halbkreisbögen getrennt ist, auf denen schwere Wände ruhen, das Sanctuarium, mit dem Triumphbogen vorn (heutzutage „toral“ genannt), der auf derben Säulen mit cylindrischen Schäften ruht, die offnen Fenster hoch oben in der Mauer, elende Oeffnungen mit halbrundem Schluss — nichts fehlt in dieser merkwürdigen kleinen Kirche, um uns, wenn auch nicht durch Grösse und Pracht, so doch durch die Form an San Lorenzo und San Paolo in Rom, Santa Maria in Trastevere und Santa Maria Maggiore zu erinnern.

Dieselbe Structur mit sehr geringer Verschiedenheit hat auch San Salvador in Priesca (in dem asturischen Bezirk von Villaviciosa), noch heute vollständig erhalten; und nach den Beschreibungen von Morales und Carballo war dasselbe der Fall bei der Capelle zu Unsrer lieben Frau, in der Kathedrale von Oviedo, die D. Alonso dem Keuschen ihren Ursprung verdankt; ferner in San Juan zu Pravia, gegründet von D. Silo, und in Santa Cruz in Cangas, die D. Favila bauen liess. Auch die von Santullano, ausser den Mauern von Oviedo, scheint hieher zu gehören, vielleicht ein Werk des Baumeisters Tioda, das D. Alonso II. am Ende des 8. oder Anfang des 9. Jahrhunderts errichten liess.

Dies aber sind nicht die einzigen Analogieen zwischen den kirchlichen Gebäuden Asturiens und den alten römischen Basiliken; die Aehnlichkeit geht noch weiter. Ueber der Krypta oder Unterkirche, wo man die Asche der Heiligen aufhob, errichteten die Römer ihre Altäre oder Sanctuarien, und eine merkwürdige Erinnerung an diesen Brauch ist das unterirdische Mauerwerk, das der Kirche zur heil. Jungfrau in Naranco (gegründet von D. Ramiro I.) zum Fundament dient; ferner das niedrige und sehr starke Gewölbe, das die von D. Alonso dem Keuschen erbaute San Miguels-Capelle (heutzutage „la Cámara Santa“ genannt) trägt, und die Doppelconstruction von Santa Cruz in Cangas, deren Unterkirche mit ihr selbst untergegangen ist, von der uns aber unsere Chronisten melden. Morales u. A. versichert in seiner Cronica general, dass in Asturien ver-

schiedene Kirchen nach dem Vorbild jener auf Unterkirchen errichtet waren.

Der Chor übrigens, den die Römer „cancellum“ nannten, wie der in San Clemente in Rom, San Lorenzo und Santa Maria in Cosmedin auf einer Plattform mit Stufen angebracht, ist noch erhalten in Santa Maria von Naranco, am Fussende des Schiffes und durch drei Bögen von ihm getrennt. Der von San Miguel in Lino, der sich noch mehr über den Boden erhebt, oberhalb der Haupteingangsthür, hat zu beiden Seiten an seinen äussersten Enden zwei Treppen, fast in der Mauer verborgen und so, dass sie im Mittelschiff nicht im Wege sind.

Die Querwand, welche die drei Schiffe der alten Basiliken an der dem Eingang entgegengesetzten Seite schloss, öffnete sich in drei anderen Bögen, die den Eingang zum Sanctuarium bildeten, der mittlere derselben grösser als die beiden neben ihm. Das Nämliche findet sich in den Kirchen San Salvador in Valdedios, San Pedro in Villanueva, San Salvador in Priesca und Santa Maria in Naranco.

Der Sarg eines Märtyrers diente in den italiänischen Kirchen vor dem 9. Jahrh. zum Altar; in den asturischen beobachtete man zwar nicht ganz dieselbe Sitte, legte aber wenigstens unter den Altar einige Reliquien von Heiligen, wie z. B. in der Kirche Unsrer l. Frau zu Arbazal, Santa Maria in Sariegomuerto, der Capelle des heil. Saturnin (San Zaornin), Unsrer l. Frau zu Sebrayo und San Juan in Pravia.

Ein einziger freistehender Altar stand in der Mitte der Absis sowohl in den asturischen, wie in den römischen Kirchen seit dem 4. Jahrhundert, genau auf derselben Stelle. Die ersten Christen trennten das Sanctuarium von dem Hauptraum der Kirche durch eine Balustrade oder Geländerschranke; dies geschah auch in den ersten Königreichen Asturien und Leon, und so ist noch die Absis von Santa Cristina in Lena durch eine mit Bildwerk bedeckte Brustwehr abgegrenzt. In Santa Maria zu Naranco sind es drei Bögen, die diese Scheidung bilden, und in der Cámara santa zu Oviedo war es eine einfache Balustrade, die noch zu Morales Zeit existirte.

Die Aussenwände an den römischen Kirchen waren bis ins 7. Jahrhundert glatt bis auf das Kranzgesims, das sie abschloss. Ein Gleiches sehn wir an den Kirchen von Asturien und Leon aus dem 8. 9. und 10. Jahrhundert. An diesen ruht das Karnies auf einfachen Kragsteinen, welche die Balkenköpfe bilden, und so sieht man es in lateinischen Basiliken, wobei zu bemerken, dass in einer und der andern Fries und Architrav fehlen. Hier wie dort sind Fenster mit halbkreisrundem Abschluss, mit Säulen an den Pfostenecken, oder häufiger ohne dieselben. Der Eingang in den Kirchen lateinischen Stils ist viereckig, und so auch der, welcher in San Miguel zu Lino und San Salvador in Valde-

dios den Hauptraum der Kirche mit dem Vestibül verbindet. Vom fünften bis ins achte Jahrhundert betrachtete man als einen Schmuck in den Kirchen dünne durchlöcherte Blätter von Marmor, mit denen man die Fensteröffnungen nach Art der Glasscheiben ausfüllte, und ein derartiges Fenster findet sich in San Salvador in Valdedios, und einige durchbrochene, die ihnen ähnlich sind, in Santa Cristina. Auch die Lage der Gebäude war hier wie dort genau dieselbe. In Asturien wie in Italien musste die Absis immer nach Osten liegen und der Haupteingang nach Westen. Eine Ausnahme macht allein Santa Maria in Naranco, bei der man vielleicht auf zufällige Unregelmässigkeiten des Bodens Rücksicht nehmen musste.

Die einzige wesentliche Verschiedenheit zwischen den asturischen und ältesten römischen Kirchen ist, dass der Hemicykel bei den ersteren bis ins 11. Jahrh. ein gleichseitiges oder längliches Viereck bildet, während er bei den letzteren seit dem 4ten Jahrh. immer halbrund oder polygon war. Die Schwierigkeit, diesen Theil des Gebäudes mit einem runden Gewölbe zu schliessen, hat vielleicht diese auffallende Abweichung zur Folge gehabt; aber es fehlt im Alterthum nicht an Beispielen dafür. Rechtwinklig waren auch die Hemicykeln der Basiliken von Herculanum und Pompeji, deren Form sich dem griechischen Tempelstil nähert. Wir bemerken hier auch, dass bei schon entwickelteren Bauten seit den ersten Jahren des 11. Jahrh., zuweilen römisch-byzantinischen oder, wie Batissier will, romanischen Stils, statt der alten halbrunden Form der Absiden die rechtwinklige angewendet wurde. Ein Beleg hiefür ist die Kirche von Prenilly in der Champagne, wo noch verschiedene andere derselben Form sich finden. Sind sie nun eine Wiederbelebung früherer, schon wieder vergessener Vorbilder, oder neu erfunden, um den gang und geben Formen des romanischen Baustils mehr Abwechslung zu geben? Die Kirchen von Asturien, die vor dem 11. Jahrhundert entstanden, scheinen die erste dieser Möglichkeiten zu bestätigen. Jedenfalls ist ausgemacht, dass weder die lateinische Schule diese Art von Absiden kannte, noch lange nachher die neugriechische und die durch diese und die entartete römische gebildete romanische Baukunst dieselben anwandten. [1]

Wenn wir nun von der Betrachtung der Hauptformen zu den Einzelheiten und der Ornamentation übergehn, wird sich auch hier dieselbe Analogie ergeben. Die Säulenschäfte von Santa

[1] Der rechteckige Abschluss des Altarraumes findet sich in der Architektur der mehr nördlichen Länder (wie auch oben in Bezug auf die Champagne angedeutet) nicht selten schon in der romanischen Epoche, häufig in der gothischen. Er darf überall als bewusste Abweichung von dem Gesetze der kirchlichen Tradition gefasst werden, zu Anfang insgemein unter dem Einflusse einer schlichten Technik, besonders in rauheren Berggegenden, später zu eigenthümlich künstlerischen Wirkungen durchgebildet. A. d. H.

Maria in Naranco, die das Geflecht eines Taues nachahmen, haben ihr Urbild in ähnlichen aus dem 5. und 6. Jahrh., und von einem, der ihnen sehr ähnlich ist und aus der Gothenzeit stammend in Toledo noch aufbewahrt wird, hat D. Manuel de Assas in seinem artistischen Album eine Zeichnung mitgetheilt. Die Basen sind eine rohe Nachahmung der attischen. Die Mehrzahl der Kapitäle, mit zwei oder drei Reihen ziemlich dicker, den Olivenblättern ähnlicher Blätter geschmückt, mit einer viereckigen Deckplatte und dem bis an den Schaftring cylindrischen Korbe, erinnert an die korinthischen, die ihnen bekanntermaassen zum Muster dienten, und hat grosse Aehnlichkeit nicht allein mit denen, die im 4. Jahrh. üblich waren, sondern auch mit mehreren, die man in Toledo aufbewahrt und die der von Sisebut erbauten Kirche der heil. Leocadia angehörten.

Aber dies sind nicht die einzigen, die man bei unsern Gebäuden anwandte; es gibt andere von phantastischer Zeichnung, wie umgekehrte stumpfe Kegel, dergleichen in Anfängen auch bei den lateinischen Bauten von Rom und Ravenna vorkommen. Vor allen verdienen Aufmerksamkeit die von Santa Maria in Naranco und von Santa Cristina wegen ihres merkwürdig nordischen Charakters und der grossen Aehnlichkeit mit denen, welche die Longobarden in Italien ausführten. Bedeutend roh und anmuthslos, gedrückt und von viel grösserem Durchmesser oben als unten, sind sie mit einer Art von Gürtel umgeben, der zwei Reihen von Wellen beschreibt; nicht minder unbeholfen, aber von fester Zeichnung, sind die von San Millan de la Cogulla, übermässig dick und fast in Würfelgestalt, die unteren Ränder abgerundet, um sich dem Säulenhals anzufügen; ein armes und rohes Ornament, aus dessen Geschmacklosigkeit und Schwerfälligkeit man die ganze Rohheit der Kunst in den ersten Jahren des 9. Jahrhunderts erkennt. Mit einem Wort: nicht ein einziges Ornament von allen, die wir in Santa Cristina, San Miguel in Lino und San Pedro in Montes finden, ist nicht auch von den Gothen in Italien und ihren Nachfolgern den Lombarden angewendet worden.

Soll man glauben, dass der Zufall eine so genaue Aehnlichkeit hervorgebracht habe? Unverkennbar setzt diese Identität der Charaktere eine gemeinsame Abstammung voraus, Ein Vorbild für alle, den traditionellen Gebrauch der Formen, die mit dem Christenthum aufkamen und die sich die Gläubigen von Land zu Land, von Jahrhundert zu Jahrhundert, fast von der Wiege des Christenthums an überlieferten.

Aber bei so ausgesprochner Verwandtschaft mit den Basiliken des lateinischen Stils empfingen die in Asturien und andern Gegenden Spaniens von der Localität selbst gewisse eigenthümliche Züge und Besonderheiten, die sie wieder sehr von ihnen unterscheiden. Die Armuth der Zeiten machte sie dürftig und

klein; die rohe Einfalt der Sitten liess es nicht zu einer schicklichen Ornamentirung kommen; die Scheu vor kühneren Constructionen gab ihnen ein enges und befangenes Ansehn, und der Verkehr, der schon sehr früh zwischen den Califen und den christlichen Königen der Halbinsel angesponnen wurde, die häufigen Berührungen und Beziehungen ihrer Völker untereinander verschafften einigen Zügen des arabischen Stils zu ihrem Schmucke Eingang. Die Bögen in Santa Maria von Valdedios sind schon an ihren Enden leicht nach innen gekrümmt; ausgesprochen ist die Hufeisenform an dem Porticus oder der Galerie von San Miguel in Escalada (im Königreich Leon), und dieselbe Form haben die Bögen, die das Hauptschiff von dem Seitenschiff in San Millan de la Cogulla trennen; arabisch sind auch die kleinen Durchbrechungen, die Verschlingungen von Kreissegmenten, welche mäanderähnlich die Oeffnungen ihrer halbkreisförmigen Fenster bedecken, wie in Santa Cristina in Lena, San Salvador in Valdedios und San Miguel in Lino. In diesem letzteren Gebäude befindet sich noch eine rohe Nachahmung eines „agimez“ in einem seiner kleinen Fenster, wo zwei enge Halbkreisbögen auf einem Säulchen ruhen, das sie im Mittelpunkt unterstützt. Zu demselben Stil gehören die von den Bögen herabhängenden Medaillons in Santa Maria von Naranco, und die Sterne, die hie und da angebracht sind, aus sich kreuzenden Vierecken zusammengesetzt, deren durchschnittene Profile ihre Strahlen bilden.

Wenn aber auch dieser in der Ausführung rohe und nachlässige Schmuck, der immer mit der höchsten Sparsamkeit angewendet wird, seine orientalische Herkunft nicht verleugnet, so entstellt er darum nicht das alte Gepräge der asturischen Basiliken. Schon Morales hatte bemerkt, dass in der von Santullano „viel Römisches“ sei, d. h. der bestimmte Charakter des toscanischen Stils, nicht ängstlich reproducirt, sondern mit einer merklichen Freiheit in den Hauptformen; dies wiederholt sich an den Arcaden von San Salvador in Valdedios, an den Säulen und allgemeinen Verhältnissen der Kirchen San Miguel in Lino und San Pedro de las Rocas (in der Provinz Orense) und in den wenigen Ueberresten von San Tirso in Oviedo und verschiedenen andern Bauwerken vor dem 11. Jahrhundert.[1]

Schon bei oberflächlicher Betrachtung erkennt man, dass unsere Baukünstler vor dem 11. Jahrh. bei Bereitung des Mörtels

[1] Auf den folgenden zwei Seiten, 108 u. 109, polemisirt der Verf. gegen die Meinung einiger Schriftsteller, die asturischen Bauten seien originale Schöpfungen von Baumeistern jener Zeiten und Gegenden. Es scheint uns zur Entkräftung dieses Irrthums der Schilderung nicht zu bedürfen, die der Verf. von wirklich urthümlichen baulichen Zuständen macht und gegen deren allzu patriarchalisch-cyklopische Einfachheit mancherlei Bedenken laut werden möchten. Wir gehen ohne Weiteres zu reelleren Untersuchungen auf S. 110 über.

und Mauerteiges, der Structur und Stärke des Mauerwerks, dem Anordnen und Behauen der Steine die römischen Handwerksregeln vor Augen hatten und sie dergestalt befolgten, dass eine ununterbrochene gewissenhafte Tradition sie ihnen überliefert haben muss. Batissier hat in seiner Geschichte der monumentalen Kunst bereits bemerkt, dass während es in Frankreich vom 4. bis zum 11. Jahrh. wenig Baumeister und Bildhauer gab, die fähig gewesen wären, die Methoden der römisehen Architektur zu begreifen, die Gothen im Süden dagegen sie traditionell beobachteten. Während fast alle Gebäude in ganz Gallien aus Holz gebaut wurden („mos Gallieanus") und wie etwas Ausserordentliches die Kathedrale von Cahors angeführt wurde, die ihr Prälat St. Didier nicht nach gallischer Sitte errichten liess, sondern die äussern Mauern mit grossen Quadern bekleidete, wendete man diese letztere, die römische Bauart, häufig genug nicht allein während der gothischen Monarchie in Spanien, sondern auch in den darauf folgenden Königreichen an. Genug Belege hiefür sind oben angeführt worden, und es ist bemerkenswerth, dass man, als die Kunst des Gewölbebaus in Frankreich schon sehr selten geworden war, dieselbe in Spanien besass, vom 4. bis zum 11. Jahrh., in denen ein Zusammentreffen günstiger Umstände der bisher vernachlässigten Architektur, die kaum noeh den Namen einer Kunst verdiente, neuen Anstoss gab. Leider hat bisher die Baukunst unsere Schriftsteller nur in ästhetischer und antiquarischer, nicht in technischer Beziehung beschäftigt.

Jovellanos hält für eines der Hauptmerkmale unseres Basilikenstils vor dem 11. Jahrh. die Sehwerfälligkeit, und dieser Meinung ist noch jüngsthin in einem Artikel der Quarterly Review über die spanischen Baumeister, der in die „Revista Británica" vom Nov. 1846 überging, Richard Ford beigetreten. Aber diese Eigenschaft ist an unsern Kirehen weder so allgemein, noeh so vorwiegend, dass man sie damit charakterisirt hätte. Vielleicht in keinem der römisehen Gebäude aus der bessern Zeit finden sich zierliehere Mauern, geringere Dicke und Schwere der Massen, eine so leichte und ökonomisch vertheilte Verbindung des Materials. Die Wände von Santullano haben nur eine Stärke von 2'; die von Santa Maria in Naranco 2' 7"; die von San Salvador in Valdedios $2\frac{1}{2}$', und die von Santa Cristina, obwohl sie den Gewölben, die sie ehemals bedeckten, zum Widerlager dienten, (nach Argaiz) 1' $10\frac{1}{2}$". Wo finden wir an Gebäuden der früheren Jahrhunderte eine gleiche Sparsamkeit? Damit aber die Construction auch leichter erschiene, liess man die Strebepfeiler wenig aus der Mauer hervorsehn und furchte sie zuweilen mit Hohlkehlen, wie an Santa Maria in Naraneo und San Miguel in Lino. Wären die inneren Bögen weniger kräftig und hätte man die trockenen Kanten und nackten Flächen durch

Gliederungen ihres trüben Ansehns beraubt, so wäre jene angebliche Schwerfälligkeit völlig verschwunden.

Aber die geringe Dicke dieser Mauern beeinträchtigte ihre wirkliche Dauerhaftigkeit nicht im Geringsten. Der Mörtel, der sie bindet, ist aus grobem Flusssand, Kies und Kalk zusammengesetzt und dem Loriot'schen sehr ähnlich; er hat dieselbe Consistenz wie der in den römischen Mauern und eine grössere als der, den man heutzutage anwendet. Mit Ausnahme der Façaden, die gewöhnlich aus gutgelegten Kalksteinen aufgeführt sind, sind die Wände aus unregelmässigen Bruchsteinen gebaut, die Löcher mit kleinern Steinchen und Abfällen ausgefüllt und dergestalt mit Mörtel incrustirt, dass sie mit ihm eine einzige Masse von ausserordentlicher Festigkeit bilden, die den Schlägen des Brecheisens hartnäckig widersteht, ohne dass es möglich wäre, sie zu trennen, indem die Masse in grossen Stücken nachgibt, als wenn die Mauer nur aus Quadern bestünde.

Gewöhnlich wurde bei diesen Bauten der sogenannte kleine Apparat der Römer angewendet, bestehend aus kubischen Steinen und Mörtel, was bei ihnen „opus incertum" hiess; nicht eben so bekannt war der grosse Apparat von umfangreicheren scharfgekanteten Steinen; er war allerwärts sehr selten, vielleicht wegen der Schwierigkeit der Ausführung selbst oder der ausserordentlichen Kosten, zumal da Armuth und Elend unter den Völkern so herrschend war; wenigstens, wenn er auch hie und da mag angewendet worden sein, ist doch nicht die geringste Spur von ihm in den noch auf uns gekommenen Gebäuden zu finden. Anders ist es mit der Construction der Halbkreisbögen; diese, die aus keilförmigen, durch dichte Kalklagen verbundenen Gewölbsteinen zusammengesetzt sind, zeigen klar ihren römischen Ursprung; merkwürdig und ungewöhnlich ist der Schlussstein eines der Bögen in Santullano (9. Jahrh.): anstatt keilförmig zu sein, wie andere aus dieser Zeit, hat er oben einen wagrechten Streifen, der mit dem unteren Theil zwei rechte Winkel bildet, wie ein Kreuz ohne Kopf, dessen Arme in die Gewölbsteine zu den Seiten eingefugt sind.

Ebenso wie in den römischen Mörteln, die der freien Luft ausgesetzt sind, bemerkt man in denen, die bei den asturischen Bauten angewendet wurden, groben Sand in grösserer oder geringerer Masse mit dem Kies und den Kalkklumpen gemischt, deren Menge zu beweisen scheint, dass sie nicht sowohl auf Rechnung der Unwissenheit über das wahre Verhältniss der anzuwendenden Quantitäten zu setzen seien, als vielmehr auf das Schwinden durch die Beimischung des von Natur fetten Kalkes. Auch bemerkt man unter den Bestandtheilen des Mörtels ähnliche schwammartige und trockene Körper, wie die Römer sie anwandten, wohl mehr um die Verhärtung der Massen zu beschleu-

nigen, indem sie das überflüssige Wasser der Mischung aufsogen, als um die Verbindung des Mauerwerks dadurch zu befestigen.

Ein sehr merkwürdiges Beispiel dieses Gemisches, das aus Backsteinstückchen, feinem Kies und Kalkbrei besteht, haben wir in dem Fussboden der Cámara Santa zu Oviedo, einem sehr dauerhaften Werk, das dem Ansehn nach einem Marmor von weissem Grund mit gelblichen und röthlichen Flecken gleicht, und das der P. Carballo in seinen „Antigüedades de Asturias“ sehr uneigentlich Mosaik nennt. Dieses Verfahren eine Mörtelmasse zu produciren hat sich im 13. und 14. Jahrh. erhalten, denn wir sehen es mit derselben Geschicklichkeit nicht allein in den Kirchen, sondern auch bei den schon zerstörten Thürmen und Schlössern aus dieser Zeit angewendet. Kein Mörtel aber ist härter und haltbarer und von wunderbarerer Dichtigkeit, als der in San Salvador zu Priesca (Ende 9. Jahrh.). Aus ihm besteht der Fussboden der Hauptcapelle, in dessen glatter Oberfläche Inschriften eingegraben worden, die noch heut aussehen, als wären sie erst vor Kurzem in den härtesten Marmor eingehauen.

Die Bauleute jener Zeit besassen aber nicht allein die Kunst, die Bindemittel zu bereiten und schicklich anzuwenden. Mit einer ungemeinen Kenntniss des Materials, aus dem sie die Wände aufführten, gaben sie ihnen das Loth und denjenigen Grad von Abschwächung, den ihre Höhe und ihr Zweck erforderten, sicherten sie dieselben in gewissen Zwischenräumen durch Strecken, um ihre Verbindung zu befestigen, wandten sie den Umständen gemäss bald Quadern, bald unregelmässige Bruchsteine an, immer mit Rücksicht auf die atmosphärischen Einflüsse und den verschiedenen Grad des Exponirtseins. Darum nahmen sie zu Strebepfeilern und Imposten Quadersteine von grosser Härte und Dicke, die dem Witterungswechsel ohne Nachtheil widerstehen konnten; während sie zu den Bruchsteinmauern den Kalkstein nahmen, der weniger Widerstandskraft besitzt und, wenn er der Mittagssonne ausgesetzt ist, Veränderungen erleidet.

Bei der Arbeit im Innern, in den Souterrains und besonders bei den Gewölbeconstructionen bedienten sie sich des Tuffs, der mit dem Mörtel, welcher seine leichten und porösen Steine verbindet, zu einer förmlichen Versteinerung zusammengewachsen ist, so dass man nur Einen harten Stein vor sich zu haben glaubt. Zu bemerken ist auch, dass die Baumeister, obwohl sie sich grosser Blöcke hätten bedienen können, mit besserer Einsicht die von 2½′ Länge, ungefähr gleicher Breite und einer Höhe von einem Fuss oder wenig mehr vorzogen, und dabei die Lagen und Schichten der Quadern genau auf die grössere Festigkeit der Mauer berechneten. Aber selten oder nie gaben sie allen Steinen dasselbe Maass; sie begnügten sich, die Schichten so zu fügen, dass die Steine in parallelen Reihen übereinander lagen; sonach

hatte jeder Stein eine verschiedene Länge, aber alle dieselbe Höhe.

Auch den Backstein wussten sie mit gutem Erfolg anzuwenden, obwohl sein Gebrauch immer sehr beschränkt sein musste in einem Lande, das Ueberfluss an gewachsenem Stein hat und dessen Klima ausserordentlich feucht ist. Nur San Salvador in Priesca bietet ein Beispiel des Backsteinbaus. Die Bögen und Pfeiler, welche die Schiffe dieser alten Basilika trennen, bestehen wirklich aus Backstein, der mit jenem schon erwähnten harten Mörtel beworfen ist; die Arbeit ist höchst dauerhaft und wurde ohne Zweifel nach den Regeln ausgeführt, die Vitruv (Buch II. Cap. 3 seiner Baukunst) angiebt, da der Backstein nicht allein der „tetraderon“ der Griechen ist, der erst bei den Römern und dann ziemlich allgemein in den römischen Provinzen Eingang fand, sondern auch in den Schichten die ganzen mit den halben Steinen abwechseln und so die nöthige Solidität in der Fugung des Mauerwerkes hervorbringen.

Die gute Bauweise springt noch mehr an den Gewölben in die Augen. Ueberraschend gewiss ist ihre Regelmässigkeit und Festigkeit, die Genauigkeit der Form und die Verbindung und Einfügung der keilförmigen Steine. Nur Tonnengewölbe waren damals üblich, die meistentheils aus glatten Kalk- oder Tuffsteinen bestanden. Nach Batissier war in Frankreich vom 5. bis 11. Jahrhundert die Technik der Gewölbeconstruction völlig vergessen; man habe nur sehr wenig gewölbt und dann nur mit kleinen Steinen, die mit einem Mörtel aus Kalk und Flusssand gemischt waren. Diese Materialien und dieses höchst einfache Verfahren wendete man auch in Asturien an, wie man noch heute in Santa Maria von Naranco, San Miguel in Lino, San Salvador in Valdedios und der Cámara santa in Oviedo sehen kann.

Backstein und Bruchstein (asperon?) brauchte man später und baute schon im Anfang des 13. Jahrh. mit Quadern. So z. B. Santa Maria in Valdedios, vom J. 1218, eine Kirche, die durch ihre Massigkeit und ihre überhöhten Formen merkwürdig ist. Aber wenn das Tonnengewölbe am verbreitetsten war, taucht doch auch unzweifelhaft schon um die Mitte des 9. Jahrh. das Kreuzgewölbe in Asturien auf. In dem untern, beinah unterirdischen Theil von Santa Maria in Naranco trifft man auf die Grundzüge, die dasselbe bezeichnen, obwohl in roher Ausführung. Denn die Halbkreise, die die offnen Lunetten in den Seitenwänden umschreiben, und die Curve des Tonnengewölbes, das durch das Gebäude hinläuft, bilden auf eine sehr auffallende Weise zwei verschränkte Gewölbe, die sich in ihren vorspringenden Winkeln fast berühren und durch ihre Structur und die entstehenden sphärischen Dreiecke stark an die Kreuzgewölbe erinnern. Dieser Versuch in grösserem Maassstab und mit mehr Genauigkeit der Ausführung würde schon vollkommen zu einem

solchen Gewölbe geführt haben, wie wir es heutzutage kennen. Ein merkwürdiges Beispiel der sphärischen Gewölbe musste San Miguel in Lino enthalten in der Kuppel, von der Morales spricht, die nicht nach Art der römischen Rotunden auf einer runden Mauer ruhte, sondern auf den vier Bögen des Kreuzschiffes, wie bei den byzantinischen Gebäuden.

Alles, was wir bisher über Formen, Construction und Details unserer Bauten vor dem 11. Jahrh. gesagt haben, widerlegt den Irrthum des Engländers Richard Ford, der in seinem oben erwähnten Artikel die Meinung aufstellt, diese Gebäude hätten zuweilen die Gestalt von Bädern oder Krypten. Ebenso ungenau ist, dass er den Porticus zu den unterscheidenden Besonderheiten jenes Stils zählt. Man wird kein einziges Gebäude nachweisen können, dessen Porticus noch in der ursprünglichen Gestalt erhalten wäre. Ohne allen Zweifel sind diejenigen, die man heut an San Miguel in Lino und andern Kirchen des 9. und 10. Jahrh. sieht, moderne Einflickungen, die schlecht zu dem Charakter des alten Baus stimmen, und stark dagegen abstechen. Auch darf man nicht den Portikus mit dem Vestibül verwechseln; dieses findet sich in San Miguel in Lino, San Salvador in Valdedios und einigen andern gleichzeitigen Kirchen, aber auf einen kleinen Raum beschränkt, von allen Seiten eingeschlossen, mit einer einzigen Eingangsthür und innerhalb des Parallelogramms, das das Hauptschiff bildet. Fassen wir Alles zusammen, so sind unsere Kirchen vor dem 11. Jahrh. überaus klein, roh und sparsam ornamentirt, stark ohne schwerfällig, ernst ohne rauh zu sein, gewöhnlich glatt an den Aussenwänden, nicht kühn in der Anlage, aber ebensowenig übertrieben ängstlich und beklommen, merkwürdiger durch ihre Einfachheit als durch eine geschmacklose und rohe Ausführung, von einem nicht sowohl düsteren und plumpen, als einfachen und strengen Eindruck, das lebendige Wiederspiel des gesellschaftlichen Zustandes jener Zeiten, und verläugnen niemals ihre römische Abstammung, wenn auch die Ungunst der politischen Lage des Volks ihre Entartung der ursprünglichen Formen mit sich führen musste.

Jovellanos, der sie nahe betrachtete und ihre Grundzüge mit dem feinen Urtheil, das ihn auszeichnet, entwarf, hielt sich nicht dabei auf, dem Ursprung nachzuforschen und nannte sie asturische Baukunst, indem er ohne Zweifel sie für in Asturien entstanden oder wenigstens nur dort bekannt hielt; wir haben schon gesehn, woher sie stammt und dass sich Bauten desselben Stils, wenn auch minder zahlreich, in Galicien, Leon und Bierzo finden. Die ältesten freilich in Asturien. Es ist sehr fraglich, ob sich anderwärts eine einzige aus dem 9. Jahrh. nachweisen lässt, in welches Santullano und San Tirso und die Cámara santa in Oviedo zu setzen sind, oder auch nur eben so alte, wie die, welche wenig später Don Ramiro I. in Naranco erbaute.

Die geringe Zahl derer, die damals in Wahrheit den Namen von Baumeistern verdienten, brachte es mit sich, dass diese Wenigen in grosser Achtung bei ihren Zeitgenossen standen. Tioda, der Baumeister von San Salvador in Oviedo, unterschrieb, wie schon erwähnt, mit den Grossen des Reichs die Schenkungsurkunden D. Alonso's des Keuschen; die Namen der Kirchenbaumeister Viviano und Gino wurden in den öffentlichen Inschriften verewigt; lange nachher wurde Pedro Vitamben durch ein Grabmal in San Isidoro zu Leon, die er auf Befehl D. Fernando's I. erbaut hat, ausgezeichnet, und Santo Domingo de la Calzada und San Juan de Ortega fügten zu ihrer Heiligkeit ihren Ruhm als Architekten hinzu durch Werke, die man ihrem Talent und ihren Tugenden verdankte.

Es gab noch eine andere Art zu bauen, die der Dürftigkeit jener Zeiten und den rohen Sitten angemessener und daher verbreiteter, aber eben desshalb leichter, armseliger und vergänglicher war: die mit Erde und natürlichem oder Backstein. Von dieser wissen wir durch die Urkunden aus derselben Epoche. Don Alonso III. sagt in dem Privilegium, das er der Kathedrale von Iria gab, indem er die von seinem Vorgänger Don Alonso dem Keuschen über dem Grabe des Apostels Santiago errichtete Kirche erwähnt, dass sie „de petra et luto opere parvo" gewesen. Nicht dauerhafter und stattlicher war die, welche Don Alonso V. einige Zeit nachher Johannes dem Täufer in Leon errichtete; denn aus der Grabschrift dieses Fürsten geht hervor, dass er sie aus Lehm und Backstein, „de luto et latere" erbaute. Aber in welcher andern Provinz des ehemaligen römischen Reichs war damals die Baukunst vorgeschrittener, oder die Völker, die sie übten, unterrichteter und glücklicher? Der ganze Glanz des Reiches Karls des Grossen erlosch mit dem Genie seines Gründers. Die grossen Unternehmungen, die den Namen und die Macht dieses Fürsten zu solcher Höhe erhoben, seine Anstrengungen, die antike Civilisation zurückzuführen und dem Throne der Cäsaren den verlornen Glanz wiederzugeben, gingen nur aus einem hellblickenden Ehrgeiz hervor, und zeugten für ein schöpferisches Talent, das wohl die Bewunderung der Nachwelt erwecken konnte, aber die tiefe Unwissenheit einer entarteten und zerrütteten Gesellschaft zu verscheuchen zu schwach war. Der neue Cäsar des Abendlands fand keine Erben seines Ruhms und seines Glücks; er selbst machte durch die Theilung des Reichs die Neugestaltung und Cultur, die er anstrebte, unmöglich.

Vergebens suchen Ludwig der Fromme und Karl der Kahle, durch das frische Beispiel ihres Vaters angefeuert, den Künsten, die er begünstigt hatte, einigen Aufschwung zu geben: eingeschüchtert durch die unheilvollen Invasionen und die blutigen inneren Zwiste, verharren dieselben in Stillstand und Niedergeschlagenheit, und schaffen nichts für die Nachwelt. Indessen

durchbrechen die Normannen die Grenzen Frankreichs; die Anarchie zerreisst alle Bande der Gesellschaft; mehr als jemals zeigt sich der Feudalismus herrisch und übermüthig und inmitten dieses Zusammensturzes lastet auf Gallien die furchtbarste Unwissenheit.

Italien erfährt kein besseres Schicksal; immer neue Barbarenheere rufen die griechischen Exarchen ins Land; die Herrschaft der Longobarden geht zu Grunde; die Araber bemächtigen sich Siciliens; in rastlosem Kampfe liegen Orient und Occident; die alte italiänische Gesellschaft entartet und aus ihren Trümmern bilden sich viele kleine Staaten ohne Kraft, ohne Unabhängigkeit: wie soll der Genius der Künste noch einen schöpferischen Gedanken fassen, der in weiteren Kreisen fortwirke! Ohne Muth, sich frei hervorzuwagen, auch wenn ihm die Macht schmeichelt, oder erdrückt durch die Erinnerung an seinen vergangenen Ruhm, fristet er sich kümmerlich und kleinmüthig hin. Damals gerieth die Baukunst in den tiefsten Verfall, und einzig darauf beschränkt, nicht mehr Launen der Mächtigen, nur den Bedürfnissen eines ungebildeten Volkes zu genügen, sinkt ihre Technik zu einem reinen Mechanismus herab. Batissier schon hat uns gesagt, dass es damals kaum noch Baumeister und Bildhauer gab, dass man nicht mehr Gewölbe anzulegen verstand und dass die alten römischen Regeln fast ganz vergessen waren. Dafür kamen die gallischen in Schwang und nach diesen baute man die Mehrzahl der damaligen Kirchen aus Holz, eine Bauart, die in ihrer Elendigkeit freilich zu dem Zustande einer Welt passte, deren Untergang man für sehr nahe hielt und fast durch die Umstände zu halten berechtigt war.

Damals war auch die Lage der iberischen Halbinsel traurig, aber dennoch weniger empfindlich und bedrängt. Denn die Gothen hatten die Cultur weiter gefördert als in andern Ländern, und ihre Nachfolger bemühten sich diese Cultur zu erhalten, um in ihr einen neuen Thron und ein neues Vaterland zu gründen. Die vorstehenden Blätter enthalten zahlreiche Beweise dafür. Und überdies besassen wir ein mächtiges Bildungselement in dem Beispiel der arabischen Cultur. Wer ging damals mit schnellerer Fassungsgabe und besserem Erfolg bei ihnen in die Schule? Und wer erkennt nicht vor allem in der lateinischen Architektur Leons und Castiliens ihren Einfluss? Die Zackenzinnen, die Bogenfenster mit der Säule in der Mitte, die Tropfsteingewölbe, die Zackenbögen, jene Verschlingungen von Kreisen und Kreissegmenten kommen uns von den Arabern, und eigene Anstrengung bürgerte diese Errungenschaften bei uns ein, gerade da andere Nationen, die früher blühend und gebildet waren, sich am rohsten und dürftigsten zeigten. Und so kann also immerhin unsere Baukunst, wie sie vor dem 11. Jahrhundert war, trotz der Lehm-

und Backsteinmauern, ohne Schimpf den Vergleich mit der Architektur anderer Nationen aushalten.

Viertes Kapitel.

Erste Anklänge byzantinischen Stils in den lateinischen Gebäuden in Spanien vor dem elften Jahrhundert.

Zwei grosse architektonische Schulen, die des Orients, die in Constantinopel unter den griechischen Kaisern aufkam, und die des Occidents, die auf römischen Traditionen fusste und von den Päpsten angenommen war, stritten seit dem 5. Jahrh. in Europa und Asien um den Vorrang. Die erste, die bestimmte Culturelemente repräsentirte und aus einem bedeutenden Umschwung der socialen Ideen und Institutionen, die im alten Kaiserreich herrschten, hervorgegangen war, erscheint original und unabhängig; die andere als eine nicht sehr treue, aber für ihr Vorbild begeisterte Nachahmerin. Während jene im Uebermuth ihrer Jugend und ihres Reichthums den freundlichen Charakter und die liebenswürdige Frivolität ihres Mutterlandes entfaltete, vergass diese ihre stolzen Anfänge und überliess sich, da es ihr in den Welterschütterungen an Widerstandskraft, an Inspiration und Lebensbewusstsein gebrach, der Laune der Barbaren, die sich das Abendland theilten. Wir haben gesehn, wie sie trotzdem ihre Regeln und Handwerksgeheimnisse wie ein heiliges Dogma bewahrte. Die byzantinische dagegen, lebhafter, bunter und jugendlicher, ging auf Eroberung und Herrschaft aus, und im Geleite der erobernden Völker, die sie hatten aufwachsen sehn, brachte sie nach Asien und Europa ihre Originalität und ihre Prachtliebe. Unter den Fahnen des Islam, bald bescheiden und einfach wie in ihren jungen Tagen, bald stolzer und prunksüchtiger, aber immer ein Kind des Morgenlandes und voll von den Erinnerungen an die Hagia Sofia und die Moscheen von Jerusalem und Cairo, hatte sie siegreich die weiten Länder Asiens und Africas durchzogen und herrschte ohne Nebenbuhler von den Küsten des adriatischen Meers bis zu den Ufern des Ganges. Nach und nach verdanken ihr Sardes und Ephesus, Theben und Memphis, Istakhr und Tabriz, Kairwan und Benares ihre heiligen Monumente. Aber lange vorher hatten die Griechen von Kon-

stantinopel, als sie alles aufboten, um die von Barbaren im Westen Europas dem Reich entrissenen Provinzen wiederzugewinnen, ihre Baukunst in einigen derselben eingeführt. So drängten sie die Gothen aus Italien (unter Belisar und Narses), errichteten das Exarchat in Ravenna und bauten daselbst das Baptisterium von San Giovanni und die Kirche San Vitale, in denen der byzantinische Stil in aller Reinheit und Pracht erscheint. Aber diese herrlichen Werke standen in dem damals durch Invasionen und Anarchie zerrütteten Italien mehr wie Musterbilder der griechischen Cultur, denen das unglückliche Land um so weniger nacheifern konnte, als der römische Stil in ihm mit religiöser Pietät gepflegt wurde.

Andrerseits war auch die Herrschaft der Griechen an den Küsten des adriatischen Meers zu kurz, als dass sich dort der Geist ihrer Kunst hätte einbürgern können. Die Longobarden, ein noch kriegerischeres und roheres Volk als die Gothen, nahmen nach vierzig Jahre langen Kämpfen um die Sicherung des eroberten Gebiets nothwendig auch die Baukunst des unterworfenen Volkes an, die seit Constantin geherrscht hatte. Obwohl sie aber aus ihren früheren Sitzen keine Baukunst mitbringen, noch eine eigene erfinden konnten, gab man dennoch der, die zu ihren Zeiten im Schwange war, ihren Namen, da sie doch den vorgefundenen Stil des Abendlandes nicht einmal modificirt haben.

Dies Verhältniss hat mit erleuchteter und strenger Kritik, bewunderungswürdigem Scharfsinn und einer grossen Menge historischer Daten der Graf von San Quintino (Cordero) in seinem trefflichen Werk über die italiänische Architektur während der Longobardenherrschaft (gekrönt von dem Ateneo di Brescia, im Jahr 1829) ins rechte Licht gestellt. Es ist gegenwärtig ganz unzweifelhaft, dass viele Gebäude, die man früher den Longobarden zuschrieb, den Völkern angehören, die ihnen viel später folgten; in der That tragen sie einen Charakter, der auch im Orient selbst erst zwei Jahrhunderte nach dem Sturz des Longobardenreichs in Italien bekannt war. Wollte man auch annehmen, dass er damals im Exarchat von Ravenna existirt habe, wie würden die stolzen Eroberer, die unversöhnlichen Feinde der Griechen und den Sitten des Orients völlig fremd, sich ihm anbequemt haben? Ein zwei Jahrhunderte langer Aufenthalt in Italien hatte sie zu Römern gemacht; sollten sie römische Sprache und Sitten annehmen und nur die römischen Künste verschmähen, um die dort unbekannten des Orients dafür einzutauschen? Denn das ist unwiderleglich: die wenigen Monumente des Exarchats von Ravenna, die in so hohem Grade byzantinisch sind, waren eine Ausnahme von der allgemeinen Regel und fanden sich auf ein Gebiet beschränkt, das die Longobarden nicht unterwarfen. Auf der andern Seite sind Zeiten grosser socialer Umwälzungen nicht danach angethan, eine radicale Veränderung im Charakter

der Künste zu befördern. Die Fortschritte der Künste geschehen im Frieden. Unter Kriegswirren stehen sie still. So war es auch in Italien; selbst in ihrer Vernachlässigung blieben sie römisch, und trotz der Modelle, die ihnen der Byzantiner Narses in Ravenna vor die Augen stellte, wissen wir von keiner einzigen Nachahmung. Kurz nach der Eroberung von San Vitale folgt der Bischof Ursicino bei der Basilica von Sant Apollinaris dem alten geheiligten rein römischen Stil.

Die Zeit that am Ende, was der Reiz der Neuheit und der Nachahmungstrieb nicht vermocht hatten. Nach und nach legte sich der Hass zwischen Besiegten und Siegern, und wenn auch der neue byzantinische Stil in den Provinzen Italiens nicht eingeführt wurde, noch der römische auch nur einen Augenblick aus der Uebung kam, grade weil man ihn zu verbessern gedachte, fanden doch einige Züge der morgenländischen Kunstweise Eingang, die zwar nicht ausreichten, seine wahre Natur zu entarten, aber doch, ihn seinem Ursprung ferner zu rücken. Diese leichten Anklänge an den byzantinischen Stil schimmern schon im 7. Jahrh. an den Massen der lateinischen Gebäude durch, mehr wie etwas Zufälliges, als wie eine absichtliche consequente Neuerung, der sich die öffentliche Meinung angeschlossen hatte. Nachdem aber die erste Scheu überwunden war, gingen diese Versuche im 8. Jahrh. weiter. Der Einfluss des griechischen Kaiserthums auf die Völker des Abendlands war damals grösser und wurde mehr gewürdigt; ihre Cultur griff nach allen Seiten um sich, je mehr sie durch die politische Bedeutung des Orients und das immer tiefere Vergessen der alten römischen Civilisation eine Nothwendigkeit wurde. Nur in Konstantinopel hatten sich ihre glänzenden Errungenschaften erhalten, und dort suchte sie Karls des Grossen schöpferischer Geist, als er sich die Wiederherstellung des abendländischen Kaiserthums zum Ziele setzte. Er wollte dasselbe mit grossartigen Denkmälern verherrlichen, und zog desshalb griechische Künstler heran, unter denen sich andere an Ort und Stelle bildeten. Seine Vorliebe für die neue Schule und seine Absicht, wenn auch nicht sie einzuführen, so doch mit einigen ihrer Grundregeln die alte römische zu bereichern, können kaum einem Zweifel unterliegen. Nach dem Vorbilde von San Vitale in Ravenna, einem durchaus neugriechischen Gebäude, erbaute er den Aachner Dom, und wenn auch in den Palästen von Nymwegen und Ingelheim ohne Zweifel der lateinische Stil herrschte und die Marmorreste alter römischer Bauwerke verwandt wurden, gab man doch in einigen ihrer Details dem orientalischen Geschmack Raum, ein Zugeständniss, das man den Zeittendenzen machen musste. [1]

[1] Es ist nicht nöthig, näher nachzuweisen, wie sehr der Verf. in Obigem zu weit geht. Die Byzantinismen der Carolingischen Epoche sind sehr gering. Auch der Aachner Münster befolgt bekanntlich nur in seiner allgemeinsten

Aus demselben Wunsch, den Künsten wieder aufzuhelfen, wenn auch mit weniger Mitteln und Geist, rufen Ludwig der Fromme und Karl der Kahle von neuem griechische Baumeister in ihr Land. Nicht lange nachher beginnt durch Otto den Grossen in Italien die Entwicklung und Umgestaltung, die der Architektur etwas später zu Gute kommen, sie von ihren traditionellen Principien lossprechen, und sie dem bisher eigensinnig abgewiesenen Einfluss der fremden Schulen zugänglich machen soll. Die Anarchie wurde durch Otto unterdrückt, die Tyrannen, welche sich in den schwachen Städten aufgeworfen hatten, gebändigt; der Stammeshass sträubte sich nicht mehr gegen die Erzeugnisse fremder Kunstthätigkeit, und die byzantinischen Bauten im Exarchat zu Ravenna schienen den Augen der Italiäner nicht mehr wie vor zwei Jahrhunderten eine fremdartige Neuerung, die ihren künstlerischen Satzungen widersagte. Sie hatten so zu sagen durch die Zeit das Bürgerrecht erhalten, und einige ihrer charakteristischen Eigenschaften wurden für einheimisch und eingeboren angesehn. Hieraus erklären sich jene Anklänge an den orientalischen Geschmack, der sich nach und nach in Santa Fosca (auf der Insel Torcello), in San Ciriaco zu Ancona (aus dem 10. Jahrh.) mit den antikisirenden Kapitälen, in den byzantinischen Kuppeln von Parma, Piacenza, Mailand und Padua, und den Ornamenten von San Michele in Como und St. Agostino in Pavia bemerklich machen. [1]

Obwohl in Sicilien von den kirchlichen Bauten, die dort seit seiner Einverleibung in das östliche Kaiserreich bis zur arabischen Invasion entstanden, heutzutage keines mehr existirt, ist es doch eine historische Thatsache, dass fast alle sich nach dem Stil der Konstantinopolitanischen richteten, und so erklärt sich's, warum die Normannen, als sie sich auf der Insel festsetzten, der byzantinischen Schule folgten, oder sich wenigstens einen grossen Theil ihrer Gesetze aneigneten.

Man glaube jedoch nicht, dass bei dieser ausgesprochenen Neigung der Völker des Abendlands zum byzantinischen Stil und bei den Umständen, die im 9. und 10. Jahrh. seine Entfaltung begünstigten, die schon verderbte und altersschwache lateinische Architektur eine rapide Umwandlung erfahren habe und eine völlig andere geworden sei. Ihre zähe Anhänglichkeit an ihre Traditionen bewahrte ihr noch immer ihren Gesammtcharakter, auch da, wo verschiedene Elemente zu ihrer Zerstörung zusammenwirkten. Von Hause aus dem rasch um sich greifenden Orientalismus weniger abgeneigt, hielt sie sich freilich nicht frei

Disposition ein byzantinisirendes Princip (für welches S. Vitale keineswegs das alleinige Vorbild war), während er sich in der Formenbehandlung durchaus lateinisch verhält. A. d. H.

[1] Die Epoche der oben genannten Gebäude darf hier dahingestellt bleiben. Zum Theil sind sie erheblich jünger. A. d. H.

von seinem Einfluss, gab ihm aber doch vor dem 11. Jahrh. nicht Spielraum genug, dass die Grundform der Basilica, ihre Raumvertheilung und ihr Grundriss, ihre Bögen und Gesimse, ihre Gliederungen und Profile wesentlich darunter gelitten hätten. Alles wurde schwerer und roher, minder rein und ächt, blieb aber am letzten Ende doch lateinisch und bewahrte sein eigenes System und seine Traditionen. Freilich bereitete sich, indem sich mehr und mehr fremdartige decorative Elemente einschlichen, auch eine radicale Umgestaltung in den Grundbedingungen vor; doch sah man damals in jenem Aneignen fremden Schmuckes nur ein Mittel, den Stil zu verjüngen und zu verschönern, ohne sein wahres Antlitz zu verändern. San Clemente in Rom, nicht, wie man behauptet hat, im 5., sondern im Anfang des 9. Jahrh. gegründet (vergl. die Abhandlung L. Vitet's über die lombardische Architektur), ist uns ein Beispiel jenes Eindringens des neugriechischen Stils in die lateinische Kunstweise, eines der ersten Symptome jener bedeutenden Wandlungen, die sie in der Folge erleiden sollte.

Dieses vorwiegende Bestreben, den orientalischen Stil mit dem alten abendländischen zu verschmelzen, griff nun auch in Frankreich um sich, und tauchte schnell genug auch in Spanien auf, das durch besondere Umstände ein noch günstigerer Boden dafür war. Die Araber, die damals schon den grössten Theil der Halbinsel besassen, hatten schon sehr früh in den Städten ihres Gebiets mit Hülfe byzantinischer Künstler grosse Gebäude aufgeführt. Der schlecht entwickelte, vage und schwankende und durchaus eklektische Charakter ihrer Architektur, in der Bedürfniss und Zufall vorherrschten und Combination und Calcul zurückstanden, liess fast ohne merkliche Aenderung die dem römischen und byzantinischen Stil entnommenen Elemente erkennen. Die Moschee von Cordoba mit ihrem lateinischen Grundriss und dem Marmor, der aus ehemaligen römischen Gebäuden ihr zu Gute gekommen war, zeigte schon verschiedene Ornamente aus der Schule von Byzanz. Aus ihr stammten die Mosaiken und Malereien, die getäfelten Holzdecken, die Zackenbögen, die Bogenfenster mit den Säulchen in der Mitte, die Zickzacks, die bunten Zinnen und Blendarcaden, die Gewinde von Bändern und Blumen und die mannigfaltig spielenden Combinationen von geraden Linien; Gegenstände der Nachahmung, die die christliche Monarchie im Norden Spaniens im 10. Jahrh. nicht mehr verschmähen konnte, als einerseits die römische Bauweise unmerkliche Veränderungen erlitt, andrerseits der klassische Boden der Künste und das Rom der Päpste in der Werthschätzung dieser Neuerungen voranging.

So gross auch in dieser Epoche die Anhänglichkeit der Spanier an das Andenken ihrer Väter und der Hass gegen die Feinde ihres Namens sein mochte, es war nicht möglich, dass sie

sich bei der Restauration ihrer Kirchen oder bei neuen Bauten einer Hinneigung zu dieser Pracht und Heiterkeit der Orientalen hätten entschlagen können, die mit der armen Strenge ihrer eigenen nackten Bauwerke so vortheilhaft contrastirten. Auch waren sie von den übrigen christlichen Staaten nicht so abgeschieden, dass nicht auch in ihre Berge die allgemeine Bewegung und der Umschwung der Ideen hätte dringen sollen. Von sehr früh an hatten die asturischen Könige häufige Beziehungen mit den römischen Päpsten und den französischen Fürsten unterhalten. Das Schisma von Elipando war eines der Ereignisse, die damals, unter D. Silo und Mauregato, jene Beziehungen rege erhielt. Wenig später führte D. Alonso der Keusche mit dem päpstlichen Stuhl eine vertraute Correspondenz, bei Anlass des Concils von Oviedo und der Unterhandlungen, die angesponnen wurden, um das Bisthum dieser Stadt zum Erzbisthum zu erheben.

Fast zu derselben Zeit drang Karl der Grosse in Catalonien vor und eroberte das ganze Gebiet von den Abhängen der Pyrenäen bis an den Ebro; die Lombardei fügte er zu seinem weiten Reich hinzu, und bei seiner Neigung, die Kirche zu begünstigen, erhoben sich bald aller Orten seine Tempel und Klöster nach dem Muster derer von Pavia, Ravenna, Parma, Ancona und andern italiänischen Städten. Mehr als durch Gesandtschaften und reiche Geschenke wurde durch die Ideen des Jahrhunderts, den religiösen Geist, den Ruhm der herrlichen Kriegsthaten und die gegenseitigen Interessen der Völker diesseits und jenseits der Pyrenäen das Bündniss und die Freundschaft des fränkischen Kaisers mit dem asturischen König befestigt. Wie hätte mit allem Andern nicht auch die Richtung, die Karl der Grosse der lateinischen Baukunst gegeben hatte, in der kleinen asturischen Monarchie Eingang finden sollen, die durch die geringe Zahl ihrer öffentlichen Monumente darauf angewiesen war, bei den Nachbarvölkern sich nach Vorbildern umzusehn.

Inzwischen wird die spanische Mark gegründet, die Grafen von Barcelona erklären sich für Lehensträger des abendländischen Kaisers, und die von Navarra, bald in Beziehungen zu denen von Aquitanien, bald D. Alonso dem Grossen tributpflichtig, veranlassen diesen Fürsten durch ihre häufigen Aufstände mit den Franken in Verbindung zu treten, auf ihre Besitzungen auf der Halbinsel achtsam zu sein, und um seiner selbst willen den Zutand ihrer Cultur und der Künste, die sie aus ihrem Vaterlande eingeführt hatten, ins Auge zu fassen. Bis dahin hatten keinem von allen Fürsten, die um die Wiederherstellung des Gothenreichs kämpften, grössere Hülfsmittel zu Gebote gestanden, um die Schäden, die der eingedrungene Islam angerichtet, zu heilen, und den Cultus wiederherzustellen, nach dem die befreiten Völker verlangten. D. Alonso's hohem Geiste gelang es, den

Thron zu befestigen und die engen und unsichern Grenzen seines Königreichs ansehnlich auszudehnen.

In allem Wechsel der Dinge, den diese bedeutenden Ereignisse verursachten, war es Eine Sache, Ein Interesse, was Eingeborne und Ausländer unter Einem Banner vereinigte: der unversöhnliche Hass gegen den Feind des Christenthums; er bewirkte, dass sehr bald getrennte und an Civilisation verschiedene Völker ihre Sitten, Erfindungen, Ideen und Bedürfnisse unter einander austauschten. Nichts natürlicher, als dass inmitten dieser socialen Bewegung, als auf das Wort der Päpste und Könige überall aus den Ruinen des gothischen Reichs die Altäre des katholischen Cultus erstanden, unsere Vorfahren die einzige Architektur annahmen, die ihren Dogmen geheiligt war und bei allen südlichen Völkern herrschte. Mit festen Banden knüpfte damals gemeinsame Gefahr, römischer Einfluss, Gleichheit der Sitten, Aehnlichkeit der Herkunft und vor Allem die Religion und die Erinnerung an Covadonga und Poitiers Aquitanien und Narbonne an die Landstriche im Süden der Pyrenäen. Und damals besass Frankreich schon kirchliche Bauwerke, deren lateinischer Stil mit einzelnen Zügen des byzantinischen versetzt war. Wir erinnern an die Kathedrale von Toulouse, die Kirche von St. Gaudens, Sainte Croix in Bordeaux und St. Jean von Poitiers.

Alonso der Grosse fand Gelegenheit genug, dieselben nachzuahmen. Nach gleichzeitigen Berichten wurden viele Ortschaften wieder hergestellt, und die Kirchen, die von den Arabern gelitten hatten, restaurirt. Wir haben in der That mehrere Kirchen aus dieser Zeit, und kaum begreift man, wie dieser Fürst unter steten blutigen Kriegen zu so kostspieligen Bauten Musse und Mittel finden konnte.

An mehreren derselben sind die Anklänge an byzantinischen Geschmack zu deutlich, um für zufällig gehalten zu werden. Die unschätzbare Kirche San Miguel in Lino, von der noch ein grosser Theil steht, hatte, wie wir durch den immer genauen und wahrheitliebenden Morales wissen, über den starken Pfeilern ihres kleinen Kreuzschiffes eine Kuppel, die, wenn wir heutzutage nach der besonderen Anlage dieses Gebäudes schliessen dürfen, an Gestalt von den römischen Kuppeln der Kaiserzeit verschieden war. Wir wissen nicht, ob sie nach Art der byzantinischen frei auf vier Bogen ruhte, oder ihre Widerlager wie die römischen an den Mauern hatte. Doch ist das erstere wahrscheinlicher, wenn wir die Reste des Baus ins Auge fassen. Bedeutend blickt auch in der Prioratkirche von Celanova, nahe bei Peñalva, der orientalische Geschmack durch. Die inneren Wände von Santa Maria in Naranco sind mit überhöhten Halbkreisbögen geschmückt, die von schlanken, wie Schiffstaue geflochtenen Säulen getragen werden, ohne jede Art von Impost, wie es dem neugriechischen Stil eigen ist. Einige ihrer roh-

gearbeiteten und schlechtgezeichneten Kapitäle erinnern in der Gesammtform stark an diejenigen, die die Longobarden in Italien anwendeten und wir können ferner versichern, dass sich derselbe Typus an Kapitälen von San Vitale in Ravenna findet. Zu derselben Gattung gehören mehrere aus Santa Cristina in Lena, wo überdies an der Brüstung, welche die Fronte der Absis einfasst, Arbeiten von unbestritten orientalischer Herkunft angebracht sind. Gleichen Ursprung haben vielleicht die plumpen, äusserst ungeschickten Kapitäle von San Millan de la Cogulla, deren Würfelform mit den unten wo sie auf den Säulenschaft stossen cylindrisch abgerundeten Ecken an ähnliche byzantinische Kapitäle erinnern, die im Orient und in Italien vorkommen. Dies ist selbstverständlich auch der Fall bei den rohgemeisselten Simsbändern von San Miguel in Lino, bei denen vom Fries der Kirche la Cruz de la Victoria, und an der Façade von San Salvador in Valdedios. Ferner erwähnen wir der Durchbrechungen eines Fensters in San Salvador, deren verschlungene Kreise in der nämlichen Combination so häufig, noch vor dem 7. Jahrh., bei den Byzantinern vorkommen; die Kapitäle von San Miguel in Escalada (aus dem 9. Jahrh.), die sich schon der Lilienform (Kelchform?) nähern; die von Santa Maria in Campomanes; die von San Pedro in Montes nebst allen andern Ornamenten, die, wie der ganze Bau, der Aera von 939 angehören, ein merkwürdiges und respectables Gebäude, das man dem Meister Viviano und der Frömmigkeit des heil. Genadius zu danken hat. Andere Züge dieses orientalischen Geschmacks sind in der Kirche von Peñalva (vom Ende des 9ten oder Anfang des 10. Jahrhunderts), in der gleichzeitigen von Compludo und in San Pedro de las Rocas zerstreut.

Analysirt man die verschiedenen Kapitäle in diesen Gebäuden, so sieht man, dass nicht allein ihre Tambours nicht mehr ganz römisch sind, sondern dass sich auch neugriechische Ornamente an ihnen finden, denen ähnlich, welche Byzantiner in Sicilien und dem Exarchat von Ravenna einführten, und wie sie von Karl dem Grossen und seinen Söhnen in Frankreich angewendet wurden. Diesen Ursprung muss man nothwendiger Weise den mit Bildwerk verzierten zuerkennen, unter denen durch ihre rohe Sonderbarkeit die von Santa Maria in Naranco hervorragen; den verschlungenen Bändern, gewissem Laub- und Pflanzenwerk, wie es der Orient erzeugt, und den ungeheuerlichen Figuren, die dort bekannt oder erfunden waren und im Abendland durchaus exotisch erscheinen. Aber diese Details, die vor Diocletian bei den Römern nie vorkommen, und ebensowenig in den Anfängen der lateinischen Architektur, brachten die alten korinthischen Ornamente nicht in Vergessenheit. Trotz ihrer Unbeholfenheit in der Führung des Meissels und ihrer geringen Praxis in der Behandlung des Materials nahmen sich unsere Künstler in dieser

Epoche dieselben häufig genug zum Muster. Die Kapitäle, die um San Miguel in Lino zerstreut sind und ehemals diese Kirche schmückten, sind nicht niedrig, wie man sie später machte, sondern von regelmässigen Contouren, mit zwei oder drei dem Akanthus ähnlichen Blätterreihen, in einer der griechischen und römischen analogen Anordnung. Korinthisirend sind gleichfalls die Kapitäle der an die Mauer gelehnten Säulen, welche den mit der Kirche San Salvador in Valdedios parallel laufenden Durchgang schmücken.

Uebrigens haben wir schon auf die ausgesprochene Verwandtschaft unserer Bauwerke von Asturien und Leon vor dem 11ten Jahrh. mit den lateinischen bei andern Völkern aufmerksam gemacht, wie sehr sie in ihrem Grundriss und den Hauptformen den alten Basiliken ähneln, wie sie ihren römischen Typus und die Bauweise der Gothen bewahrt haben. Um eine noch genauere Vorstellung von ihrer ganzen Structur zu geben und auch im Detail den lateinischen Stil, der sie auszeichnet, zu würdigen, machen wir als auf charakteristische Elemente auf die cylindrischen Säulen aufmerksam, deren Höhe zu ihrem Durchmesser in keinem Verhältniss steht, bald leicht und zierlich, wie in Santa Maria von Naranco, bald derber und massiger, wie in San Miguel in Lino und San Salvador in Valdedios; auf die incorrect gezeichneten und roh ausgeführten Phantasie-Kapitäle, die jedoch häufiger korinthisiren, als rein erfunden sind; die Basen, die bald im Allgemeinen den attischen nachgebildet, bald den toscanischen verwandt sind und sich durch regelmässige Proportionen auszeichnen; die kleinen und im Verhältniss zum Mittelschiff mässig hohen Säulenschiffe nach Art schmaler Durchgänge, wie in Santullano, San Salvador in Priesca und San Salvador in Valdedios; die Gewölbe, die immer Tonnengewölbe sind und seltener vorkommen als die Holzdächer; die Absiden mit viereckigem oder länglich viereckigem Grundriss, niedriger als der Hauptraum der Kirche, zuweilen mit Holz, zuweilen mit halbkugelförmigen Gewölben gedeckt; die gewöhnlich kahlen Aussenwände, und an der Innenseite, der Absis gegenüber, die oft vorkommenden Blendbögen von geringem Durchmesser, die an der Mauer vorspringen, z. B. in Santullano; die wenig vortretenden Strebepfeiler, nach Art derer von Santa Maria in Naranco; die glatten Kämpfer, die manchmal auf kleinen Kragsteinen ruhen; die Form dieser letztern, einfach und ohne Bildwerk und oft, von vorn gesehen, einem halben Rohr gleichend; die halbrunden Eingänge, ohne Säulen und Sculpturen, während die Verbindungsthüren, zwischen Vestibül und Schiff, viereckig sind, wie in San Salvador in Valdedios und San Miguel in Lino; die Berechnung der Mauerdicke nach der zu tragenden Last; die geringe Fensterweite, die zuweilen durch ein oder zwei Säulchen getheilt ist, auf denen der kleine Halbkreis-

bogen, wie bei den „agimeces“, ruht; den kleinen Glockenthurm über dem Giebel, der in einen sehr spitzen Winkel ausläuft; die wenigen Fenster; die schmalen Umgänge; die im Allgemeinen regelmässigen Verhältnisse; die Eurhythmie, auf die geachtet wurde; die überaus grosse Armuth an Sculptur, die jedoch an den Kapitälen nur selten fehlt, freilich roh und incorrect genug, wie z. B. in Santa Maria von Naranco, San Miguel in Lino, Santa Maria in Sariegomuerto, San Miguel in Escalada, San Pedro in Montes und andern Gebäuden vor dem 11ten Jahrh.; die Inschriften auf den Thürstürzen und an andern sichtbaren Stellen der Gebäude, die, in barbarischem Latein abgefasst, mit römischen Charakteren und willkürlichen Abbreviaturen, Verwünschungen gegen die Tempelschänder enthalten, wie in San Salvador in Valdedios, oder die Namen des Gründers und des Baumeisters, wie in der Kirche von Baños, oder bloss die Dedication und den Weihspruch, wie in San Zaornin, in der Pfarrkirche von Puelles, San Salvador in Deva, Santiago in Civea und der Pfarrkirche von Bárcena (im Bezirk von Tineo); die derbe und dauerhafte Construction; das gewöhnlich angewendete „opus incertum“ der Römer (s. o. S. 44) mit den würfelförmigen Quadern an den Ecken, den Kämpfern und Oeffnungen; den Totaleindruck endlich, der mehr streng als edel ist und dem römischen weit näher steht als dem byzantinischen. Alle schon angeführten asturischen Kirchen sind Beispiele dieses Baustils.

Im 10. Jahrh. aber, nachdem Karl der Grosse und seine Söhne so viele grosse Bauten unternommen hatten, und die Beziehungen der Araber zu den besiegten Völker enger wurden, blieb die lateinische Architektur, die schon im 10. Jahrh. wesentliche Aenderungen erfahren hatte, nicht mehr so exclusiv, starr und rein, wie ehemals. Sie eignete sich fremdartige Ornamente an, die sie nur schwerfälliger machten, und ging einer wesentlichen Umgestaltung in ihren Grundbedingungen entgegen. Die römischen oder ihnen nachgebildeten Kapitäle waren nicht mehr die einzigen, die angewandet wurden; gegen die sehr einfache Form der halbkreisrunden Fenster tauschte man mancherlei complicirtere ein, griff zu den Perlenstäben, den Verschlingungen von Kreisen und Kreissegmenten, den mit Blumen verzierten Wellen, den rundbogigen Thüren, den geränderten Archivolten, den Säulenbündeln, und alles mit einem fremdartigen Anstrich, der nicht nur in zufälligen Einzelheiten, sondern auch in den Haupttheilen einen baldigen Wechsel vorhersehn liess. Eine Pracht, wie man sie an den alten Basiliken nicht gekannt hatte, fand nunmehr Eingang und die Verbindung derselben mit einer gewissen einfachen Strenge gab ihr ein ganz eigenthümliches Ansehn. Und so drang der Orientalismus unmerklich tiefer und tiefer in die urwüchsigen Formen des lateinischen Stiles ein.

Dies war die kläglichste Zeit für die spanische Architektur. Unfähig am Alten festzuhalten, erreichte sie durch alle Neuerungen nichts als dass sie schwerfälliger, trockener und barbarischer wurde. Gegen Ende des 10. Jahrh. ist jenes Gefühl für Proportion, jene einfache Grazie, die uns an Santa Maria in Naranco nnd San Miguel in Lino erfreut, nicht mehr zu finden; die Bauten Viviano's und Gino's können sich mit denen Tioda's, die unter Alonso dem Keuschen in Oviedo entstanden, nicht messen.

Ueberblickt man was an Bauwerken bis zu dieser Zeit geschaffen worden, so begreift man nicht, wie ein so scharfsinniger und kenntnissreicher Forscher, wie Th. Hope, versichern kann, die Christen auf der Halbinsel hätten fast bei allen ihren Bauten den Stil der Mauren nachgeahmt, und nur als die Könige von Aragon und Castilien ein bedeutendes Uebergewicht über ihre Feinde gewonnen, habe in Kirchen und andern Staatsgebäuden der gothische Stil geherrscht. Damit diese seltsame Einbildung Recht behielte, müssten alle bisher angeführten Gebäude von der Erde verschwinden. Es ist nicht zu läugnen, dass aus dem Gebiet, welches die Araber besetzt hatten, ihr Baustil in die Königreiche Aragon und Castilien eingeführt wurde, aber erst als diese längst einen eigenen Kirchenstil besassen, jenen, der seit dem Ende des 10. Jahrh. über ganz Europa verbreitet war, und erst als auf die schwerfälligen Bauten von Toledo und Córdoba seit dem 12. Jahrh. die zierlichen und fremdartigen des Generalife und der Alhambra gefolgt waren. Vor dieser Zeit wird man an christlichen Gebäuden nur einzelne Züge, unvollständige und variirte Reminiscenzen der arabischen Ornamentation finden und auch diese nur sehr sparsam. So an dem Porticus oder der Galerie von San Miguel in Escalada, die aus Hufeisenbögen besteht; an der Eremitei la Luz in Toledo und San Millan de la Cogulla. Die eigentliche Baukunst der Araber jedoch, die Anlage und das Aeussere ihrer Moscheen und Alles was ihnen charakteristisch ist, blieb den christlichen Kirchen jener Zeit fremd. Auch findet sich unter den Baumeistern, von denen wir wissen, vor dem 11. Jahrh. keiner von maurischer Herkunft. Tioda, Viviano (Ende des 9. oder Anfang des 10. Jahrh.), der San Pedro in Montes, vielleicht auch die Kirche nahe bei Peñal-va baute, Gino, der Erbauer von San Salvador in Baños (vom J. 980) sind bekanntlich römischer oder gothischer Abstammung. Anstatt dass maurische Architekten für die Christen gearbeitet haben sollen, ist es vielmehr umgekehrt der Fall gewesen. In dem Vertrag, den Abderraman III. von Córdoba mit einem der Könige von Leon, vielleicht D. Bermudo II., abschloss, verlangte der Calif von dem christlichen Könige zwölf Alarifes oder Baumeister für seine baulichen Unternehmungen in Az-zahara, die er auch erhielt. Diese merkwür-

dige Urkunde, die der Historiker Abu Zeyd Abdo-rrahaman ben Jaldun in seiner Geschichte der Beni Umeyya von Córdoba anführt, und von der wir durch den berühmten Orientalisten D. Pascual Gayangos Kenntniss haben, bestätigt die Ansicht, die sich uns schon aus dem blossen Stil der Gebäude ergeben hatte.

In den Hope'schen Irrthum ist neuerdings auch sein Landsmann Richard Ford verfallen. Die Wahrheit ist aber, dass man, um auf ein Gebäude zu stossen, in dem der arabische Stil vollständig entfaltet ist, erst unter den Gebäuden suchen darf, die seit den letzten Jahren des 13. Jahrh. entstanden sind. Beim Ausgang dieser Epoche entsteht durch mozarabische[1] Architekten eine Mischung von Gothisch und Arabisch, so an dem Thurm von Santa Maria zu Illescas, an der Stiftskirche in Calatayud, San Miguel in Guadalajara, dem Schloss zu Coca, dem Alcázar von Sevilla, der Casa de Pilatos ebendaselbst, dem Thurm von Mértoles, den Stuckverzierungen am Gewölbe des Klosters San Antonio el Real in Segovia und der Kirche zum Corpus Christi, an der Puerta del Sol zu Toledo, dem Schlosse Carpio's und dem D. Fadrique's zu Sevilla, dem Palast von Galiana und dem arabischen Thurm des Klosters de las Huelgas in Burgos. Vor dieser Zeit begegnen wir nur der lateinischen oder der römisch-byzantinischen Architektur.

Fünftes Kapitel.

Der römisch-byzantinische Stil im elften und zwölften Jahrhundert.

Merkwürdig trafen seit dem Anfang des 11. Jahrh. die allgemeinen Zustände von Europa und die besonderen von Spanien zusammen, um in den Künsten und vornehmlich der Baukunst einen günstigen Umschwung zu bewirken. Gegenseitiges Interesse knüpfte die Beziehungen zwischen Asien und Europa enger. Die Verhältnisse Italiens zu den griechischen Kaisern und vollends jener religiöse und politische Sturm der Kreuzzüge öffneten den abendländischen Provinzen des ehemaligen römischen Reichs alle Pforten des Morgenlandes. Konstantinopel und die italiänischen

[1] Christen, die unter den Arabern lebten oder aus gemischter Ehe entsprungen sind.

Republiken treten in einen Verkehr mit einander, der durch Handel und Unternehmungen zur See immer lebhafter wird. Da empfangen Venedig, Ancona, Pisa und andere blühende Städte mit den Gewürzen, dem Brocat, den Teppichen und Waffen Asiens zugleich einen neuen Sinn für Künste und Wissenschaften und berühmte Lehrer in beiden, die in der Schule zu Byzanz gebildet worden. Jetzt wird die Baukunst, die vom Exarchat zu Ravenna aus nicht hatte durchdringen können, als ein nothwendiges Resultat des fortgeschrittenen Zeitgeistes bereitwillig hingenommen. Die Künstler, die sie einführen, kommen nicht mehr im Gefolge der Eroberer, sondern unter dem Schutz des Friedens und des von Volk zu Volk beginnenden Austausches der Intelligenz.

So werden die Baudenkmäler von Ravenna zu Vorbildern für Italien. Venedig sieht seine herrliche Marcuskirche, Pisa seine prachtvolle Kathedrale entstehen, an denen der byzantinische Stil blühender und heiterer, reicher und malerischer erscheint, als er zu Zeiten Belisar's und Narses' war. Von dort aus verbreitet sich die neue Schule zu allen Städten Italiens. Ancona, Modena, Verona, Lucca, Ferrara, Bergamo, Mailand und Parma nehmen ihre Gesetze an und suchen sie mit denen der lateinischen in Einklang zu bringen.

Auch die Normannen, die sich seit ihrer Landung in Sicilien griechischer Künstler bedienten, hatten ein gleiches versucht und trugen, Eroberer und Seefahrer wie sie waren, nicht wenig zur Verbreitung dieser neuen Baukunst bei, die bald die romanische, bald die byzantinische, am besten wohl die römisch-byzantinische genannt worden ist. [1] Mit reissender Schnelligkeit überschritt sie die Alpen und drang in die Länder Europa's ein. Da sie vornehmlich bei kirchlichen Bauten in Anwendung kam, liessen ihr die Päpste ihren mächtigen Schutz angedeihen und beförderten sie durch besondere Legaten, die sie mit der Aufsicht über den Kirchenbau betrauten. Viele von jenen Architekten, die in der neuen Schule gebildet waren, fanden, als treue Diener der Kirche, Aufnahme in den Klöstern und verbreiteten die Kenntniss ihrer Bauweise bei allen Völkern, die danach Verlangen trugen.

Zu diesen allgemeinen Ursachen der Verbreitung des römisch-byzantinischen Stils und der Gleichzeitigkeit, mit der er unter allen christlichen Völkern mit demselben Charakter auftaucht, kommt nun für Spanien noch die besondere Lage der Halbinsel in dieser Periode. Seit dem Ende des 10. Jahrh. hatten die christlichen Staaten im Stillen immer mehr an Macht und Bestand zugenommen; der Hof war durch Ordoño I. von Oviedo nach Leon

[1] Es ist hier nicht der Ort, eine neue Kritik der Namen, welche für die Architektur jener Epoche in Gebrauch gekommen, aufzustellen. Bei uns hat gegenwärtig, wie bekannt, die Bezeichnung romanisch den Vorzug gewonnen. A. d. H.

verlegt worden; die Triumphe und Verbindungen seiner Nachfolger, das Uebergewicht der neuerrichteten Grafschaft Castilien, der Karolingische Einfluss in Catalonien, die Gründung des Königreichs Aragon, das Uebergewicht von Navarra, die Entmuthigung und Verwirrung unter den Arabern seit dem Tode ihres berühmten Oberhaupts, des gefürchteten Almansor, — alles dies bereitete Schritt für Schritt die Entwicklung der Baukunst vor. Je mehr die Feinde sich durch Uneinigkeit schwächten, je grössere Siege und Vortheile erlangten die Christen. Wilfrid der Behaarte, Graf von Barcelona, emancipirte seine Macht factisch von Karls des Kahlen Oberhoheit. Er eroberte die Grafschaft Auxonne und gründete das Kloster von Ripoll. Sancho I. erhöhte die Macht des Königreichs Navarra durch die Eroberung der Gascogne und vieler Städte bis hinab ans Ebroufer. Sancho II., der seiner Krone die Landschaften Sobrarbe und Rivagorza hinzufügte, liess die Kirchen seines Staates ausbessern und mehrere neue bauen.

So stand es um die sociale Entwicklung im 11. Jahrhundert, und der günstige Einfluss auf die Künste konnte nicht ausbleiben. Den Thron von Aragon bestieg damals der kriegerische D. Sancho Ramirez; er bemächtigt sich Barbastro's, Bolea's und Monzon's, macht sich den maurischen König von Huesca tributpflichtig, und baut unter den Augen Zaragoza's die Veste Castellar. Sein Sohn Alonso der Streitbare (el Batallador), von gleichem Geist beseelt, dehnt seine Unternehmungen noch weiter aus, erobert Zaragoza, Tarazona, Borja, Alagon, Calatayud, Mequinenza, Molina und Ariza, macht Einfälle in die Königreiche Valencia, Córdoba, Jaen und Granada, siegt in der Schlacht bei Alcaraz, nimmt zehntausend mozarabische Familien aus den Alpujarren gefangen, belagert und erobert Bayona und die hartnäckige Belagerung von Fraga macht seinen denkwürdigen Thaten ein Ende. Fast um dieselbe Zeit erobert D. Garcia von Navarra Calahorra und zwingt die arabischen Könige von Huesca und Zaragoza zum Tribut, während in Castilien der Graf D. Sancho durch mehr als Einen Sieg hohen Ruhm errang und nicht lange darauf Fernando I., König von Burgos und Leon, den beiden Kronen, die er trug, durch wiederholte Triumphe Glanz verlieh. Er bemächtigte sich Viseo's und Coimbra's und kämpfte ruhmvoll in Extremadura und Portugal; seine siegreichen Heere drangen durch das Gebiet von Tarazona, die Fluren von Salamanca und Uceda, Guadalajara und Alcalá, nahmen San Esteban de Gormaz, Vadoregio, Aguilar und Berlanga, und zwangen die Maurenkönige von Zaragoza, Portugal und Sevilla, ihrem Monarchen Tribut zu zahlen. Mitten unter diesen Siegen finden die Concilien statt, auf denen mit gleichem Eifer die Angelegenheiten von Kirche und Staat verhandelt werden; die städtischen Rechte werden erweitert; Leon bevölkert sich wieder und erhält an der berühmten Kirche San

Isidoro eine herrliche Zierde durch D. Fernando I.; Zamora baut einen Theil seiner zerstörten Häuser wieder auf; Graf D. Ramon von Burgund umgiebt die Stadt Avila mit Mauern; Guiberto Guitardo lässt San Pablo del Campo in Barcelona restauriren; im J. 1024 wird das Kloster Cornellana gegründet, 1032 der Bau des Klosters zu Corias durch den Grafen D. Piñolo begonnen, um dieselbe Zeit das von Ripoll renovirt, die Kathedrale von Jaca im J. 1063 durch Ramiro I. erbaut; Lérida erhält die Kirche San Lorenzo, Gerona seine Kathedrale und das St. Danielskloster, Leon das Kloster San Claudio, Santillana seine Stiftskirche, Valladolid die Basilica Santa Maria la Antigua, Segovia eine Menge Kirchen, darunter San Martin, la Trinidad, San Pablo, San Lorenzo und San Andres. Zu der geräumigen, sehr massiven Kathedrale von Santiago wird im J. 1082 der Grund gelegt; vor dem J. 1086 gründet D. Sancho Ramirez die Abtei von Monte Aragon, und San Miguel in Excelsis existirt bereits im J. 1096. Inzwischen entstehen aus alten Ortschaften neue; Verbindungen mächtiger Häuser, Bündnisse, die aus der Thronfolge in Castilien, Aragon und Navarra hervorgehen, lebhafte Beziehungen zu den französischen Fürsten; ein Feld der Ehre und des Ruhms, das dem Muth und Glück der Einheimischen und Fremden immer offen steht, Alles verbindet sich in dieser Periode, um die Künste zu fördern und, was fremde Völker erfunden hatten, zu einem Gemeingut der Nation zu machen.

Die Baukunst, die damals in Spanien von der im 10. Jahrh. üblichen nicht sonderlich verschieden war, fing schon an, in den Ornamenten, der Art ihrer Verwendung und der Massenwirkung ein anderes Ansehen zu gewinnen. Ihr Verfahren, ihre Hülfsmittel, die künstlerische Intention werden mannigfaltiger, die räumlichen Verhältnisse weiter und demgemäss das Bedürfniss nach Schmuck dringender; aber obwohl sie die Pracht nicht völlig verschmäht, bleibt ihr doch eine gewisse Geschmacklosigkeit, Strenge und Rauhheit. Seit dem 10. Jahrhundert besass sie schon einige der Elemente, die sie von neuem verwendet, und die nun in anderer Combination auch eine andere Wirkung machen. Es versteht sich, dass ihre Entwicklung mit der socialen Hand in Hand geht, dass sie nicht überall dieselbe Physiognomie hat und erst stufenweise geistreicher, freier und reizvoller wird.

In zwei grosse Perioden kann man die Geschichte dieser Epoche theilen, die sich von einander unterscheiden, wie die socialen Einflüsse, die sie hervorriefen. Die eine umfasst das ganze 11. Jahrh. und die ersten Jahre des 12ten; die zweite das 12te und den Anfang des 13. Jahrh. In der ersten lehnt sich der Stil noch an den lateinischen an, ist seiner neuen Richtung noch nicht völlig sicher, und lässt trotz bedeutender Fortschritte

eine gewisse Unerfahrenheit und Rohheit durchblicken; in der zweiten wird das System abgerundet, die letzten römischen Traditionen beseitigt und dem gothisch-germanischen Stil der Weg bereitet. Wir haben im Folgenden auf diesen Gang der Entwicklung näher einzugehen.

Sechstes Kapitel.

Erste Periode der römisch-byzantinischen Architektur.

Zwischen der Kirche, die um die Mitte des 10. Jahrh. von Salomon II., Bischof von Astorga, nahe bei Peñalva gebaut wurde, der, die San Froilan in einem der Gärten des Klosters von Celanova im J. 977 gründete, San Zaornin oder San Saturnino vom J. 968, der Kirche von Barcena vom J. 973, Santiago von Civea, 983 eingeweiht, San Millan de la Cogulla in Suso, die vielleicht gleichzeitig ist, und auf der andern Seite den Kirchen, die in der ersten Hälfte des 11. Jahrh. entstanden, finden sich freilich auffallende Analogien und eine gewisse Familienähnlichkeit, aber auch bedeutende Unterschiede, die eine grosse Kluft zwischen ihnen eröffnen. Die aus dem 11. Jahrh. sind geräumiger, orientalischer in den Ornamenten, reicher und sorgfältiger in ihrer Decoration, minder nachlässig in der Ausführung, und von einem Effect, wie er den unabhängigen Völkern auf der Halbinsel früher unbekannt war. Sie sind nicht mehr lateinisch und doch noch weit entfernt, orientalisch zu sein. Zaghaft bei ihren Neuerungen, unsicher in Allem was sie versucht, muthlos bei aller Unternehmunglust strebt die Architektur nach Pracht und erscheint doch dürftig. Dem Geist des Jahrhunderts sich unterwerfend, giebt sie sich der Mystik hin, und der düstere Spiritualismus, der sich in' ihr verkörpert, verleiht ihr in der ersten Hälfte des 11. Jahrh. einen undefinirbaren Zug, der das Gemüth beklemmt und ängstigt. Mystisch, symbolisch und priesterlich, wie sie sich darstellt, ist die römisch-byzantinische Baukunst des 11. Jahrh. ein Sinnbild der theokratischen Gewalt, die sie geschaffen und verbreitet hat. Es ist etwas in ihr von der Einöde der Gegenden, wo sie sich ansiedelte, und man kann sie recht eigentlich die Architektur der Abteien und Waldheiligthümer nennen.

Derartige Gebäude wenigstens sind es, an denen sie am interessantesten ist. In der That giebt es nichts Poetischeres als diese alten Klöster im Schatten der Waldgebirge und in den tiefen Thalgründen mit ihren imponirenden Massen, die mit rohen und spärlichen Ornamenten und seltsamem Bildwerk verziert sind, mit ihren schlichten ernsthaften Gräbern, ihren biblischen Inschriften, ihren spitzen Glockenthürmen, die schüchtern über dem kahlen Giebel vorragen, ihren engen Säulenreihen längs der dürftigen und düstern Kreuzgänge.

Trotz der fortschreitenden Entwicklung, die man an den römisch-byzantinischen Kirchen in dieser ersten Epoche wahrnimmt, und obwohl gegen Ende des 11. Jahrh. schon sehr ansehnliche vorkommen, sind sie doch in der Form und dem hauptsächlichsten Detail sehr wenig unter einander verschieden. Die Bauart wird besser, ohne dass sich ihr specieller Charakter änderte. Von Anfang an beschreibt der Grundriss beständig ein längliches Viereck, bald mit einem, bald mit drei Schiffen, nach Art der frühern Basiliken, aber im Allgemeinen von grösseren Dimensionen als im 10. Jahrh., und weniger dürftig und roh. Das Gewöhnlichste sind einschiffige Kirchen, die fast nie ein Kreuzschiff haben, und wenn man einige heutzutage überwölbt sieht, so ist dies eine spätere Construction, da die Holzdächer damals weit üblicher waren und nur bei sehr hervorragenden Bauten Tonnengewölbe angewendet wurden. Ihre Absiden sind halbrund oder polygon, und in der Regel mit einer Halbkugel beschlossen, die sich an den Hauptbogen, der ihre Fronte einfasst, anschliesst. Eine oder zwei Reihen Blendarkaden auf kleinen Säulen von einem ziemlichen Durchmesser schmücken im Innern die reicheren unter ihnen, und an der Aussenseite laufen, von der Böschung bis an das bekrönende Gesims reichend, hohe schlanke Halbsäulen hin, zuweilen in der Mitte durch horizontale Bänder unterbrochen; zwischen ihnen, in den Intercolumnien, sind entweder halbrunde Nischen oder Rundbogenfenster von geringer Oeffnung angebracht, mit einer oder zwei Säulen an den Ecken der Seiteneinfassung und einfacher Verzierung an den Archivolten, wenn sie nicht den scharf behauenen Stein ohne alles Ornament zeigen. Ueber der gewöhnlich glatten Façade, deren Oberlinien die Form des Daches in einer Art von Giebel sehen lassen, erhebt sich am obersten Winkel ein kleiner Glockenthurm mit einer oder zwei Oeffnungen, die von Rundbögen beschlossen werden. In der Mitte der Façade springt ein bedeutender schwerer Portalbau vor, zuweilen bis zum Giebel reichend, meistentheils jedoch nur bis zu einer gewissen Höhe, mit einem leichten Kranzgesims, das auf kleinen Kragsteinen ruht. Es besteht aus zwei oder mehren concentrischen Bögen, deren Durchmesser nach der Tiefe zu abnimmt, mit Säulen an den Pfostenecken und bald glatten, bald mit Bändern und mannigfachem Bildwerk verzierten Archivolten. Solcher Por-

tale finden sich zwei an la Trinidad in Segovia, andere an der Südseite von Santa Maria in Cervera, San Miguel in Excelsis, an der Kathedrale von Jaca, San Miguel in Rioseco und der Stifstkirche von Santillana. Sowohl im 11ten als im 12. Jahrh. wurden zwischen dem innersten Rundbogen des Portals und der Oberschwelle der Eingangsthür oder auch auf horizontalen Gesimsbändern bei einigen Gebäuden Sinnbilder, Allegorien und symbolische Figuren in roher Sculptur angebracht; so z. B. an dem Portal der Kathedrale von Jaca; auf einem Fries von San Isidoro in Leon, der die Zeichen des Thierkreises darstellt; auf einem Gürtel mit unförmlichem Bildwerk, der an der Façade von Santiago in Carrion hinläuft; ein Relief über dem Eingang derselben Kirche, das die symbolischen Figuren der vier Evangelisten darstellt; Reliefs an Santa Maria de las Victorias in Carrion de los Condes, und an anderen Portalen aus derselben Zeit.

Ueber den vier Bögen des Kreuzschiffs haben einige Kirchen eine Kuppel, bald rund, bald polygon und immer von schwerfälliger Construction und ohne Anmuth; so die von San Daniel in Gerona, die achteckige von San Millan in Segovia und die abgeplattete Kuppel der Kathedrale von Jaca. Nicht selten erhebt sich ein Thurm von viereckiger, manchmal auch runder Basis, mit nackten und rohen Aussenwänden, schwer und imponirend wie ein Festungsthurm, an der Vorderseite des Gebäudes, seltner auf einer der beiden Seiten oder über der Kuppel selbst. Seine trockene Einförmigkeit wird nur durch vereinzelte Arkadenfenster unterbrochen, die sich ohne Plan und Symmetrie in seinen dicken Wänden öffnen. Beispiele bieten San Andres in Segovia, San Miguel in Rioseco, die Kirche von Corullon, die Kathedrale von Jaca, die Stiftskirche von Santillana und das Kloster von Sigena, neben vielen andern Bauten vom Ende des 11ten und Anfang des 12. Jahrh. Das Hauptgesimse, das die Kirchen bekrönt, ist immer sehr einfach und besteht gewöhnlich nur in einem einfachen Impost, der auf Kragsteinen ruht. Letztere sind mit ungeheuerlichen Figuren, Köpfen von seltsamem Ausdruck, Pflanzen und Schnörkelwerk phantastisch verziert. Es kommt auch vor, dass die gute Laune oder die Bosheit des Künstlers in diesen rohen Sculpturen die Sitten und Standesunterschiede seiner Zeit lächerlich machen wollte und sich für die Verachtung und knechtische Abhängigkeit, in denen die Künste standen, durch die Verhöhnung des Mönches oder grossen Herrn, dem sie dienen mussten, schadlos hielt. Dieser Uebermuth wurde zuweilen durch die Rohheit und schändliche Toleranz jener Zeiten noch weiter getrieben. An den Kapitälen der Arkadenfenster in der Kirche von Cervatos, an denen des Eingangs von Santa Maria in dem asturischen Villaviciosa, an einem Kragstein in der Eremitei der Märtyrer in Barba-

dillo de Herreros; an den Sirenen, welche die (Kirche oder Eremitei?) von Cabañas de Esgueva schmücken, an der Stiftskirche von Pineda de la Sierra, endlich an verschiedenen andern aus derselben Zeit, stellte ein ekelhafter Cynismus Dinge dar, welche die Scham näher anzusehen verbietet und die auch in einem Tempel des Priap anstössig sein würden; eine seltsame und unbegreifliche Unzüchtigkeit, die damals die religiöse Ascetik zuliess, und die, während des ganzen 12. 13. und 14. Jahrhunderts fortdauernd, am Thürsturz des Sanctuariums endlich ihren stehenden Platz fand.

Häufig setzen sich auch die Sculpturen an den Kragsteinen auf den Räumen, die nach Art der dorischen Metopen zwischen ihnen liegen, fort und bilden einen zusammenhangenden Streifen roher Reliefs oder gemeisselter Ornamente, wie z. B. an einer der Absiden der Kathedrale von Jaca und an vielen andern Gebäuden von Catalonien und Castilien aus derselben Zeit.

Das Kranzgesims läuft gewöhnlich um die Absiden und Seitenfronten herum und hört an der Façade auf, wo es an den Giebelwinkel stösst, der durch die Neigung des Daches gebildet wird. Auch erscheint es seit den ersten Jahren des 11. Jahrh. zuweilen als einfaches Band, welches schachbrettartig oder mit versetzten Würfeln geschmückt ist. Dieselbe Verzierung findet sich bei einigen Kirchen auch an den Archivolten und anderen horizontalen Gesimsen. So in der Kirche von Loarre; der Magdalenenkirche in Tardajos, San Isidoro in Leon, der Stiftskirche von Santillana, anderer merkwürdiger Beispiele zu geschweigen.

An den Abtei- und Diöcesankirchen bilden die Kreuzgänge einen wesentlichen Theil des Gebäudes, und in ihnen entfaltete die Kunst all ihren Pomp und Reichthum. Der Grundriss ist ein Viereck oder Parallelogramm; sie sind nicht sehr geräumig und gewähren einen ernsten, zuweilen rohen und düstern Anblick. Eine einzige Gallerie aus paarweise zusammengestellten Säulen, die auf einer fortlaufenden Brüstungsmauer von ziemlicher Höhe stehen, trägt die überhöhten Halbkreisbögen. Auf diesen ruhen schwere nackte Wände, und da die Intercolumnien gewöhnlich von kleinem Durchmesser, die Umgänge eng, die Höhe mässig und die Bögen an ihren Archivolten, Kanten und Laibungen schmucklos sind, so entsteht natürlich ein geschmackloses trockenes Ganzes, dessen ganzer Schmuck meist nur die unförmliche Ornamentirung der mannigfaltigen componirten Kapitäle ist. Beispiele dieser Art sind die Kreuzgänge von San Pablo del Campo in Barcelona, San Benito in Baiges, der Kathedrale von Gerona, San Cucufate del Vallés und „der Alte“ (Kreuzgang) bei der Kathedrale von Pamplona.

Die Baumeister des 11. Jahrh. kannten an den Pfosten und Pfeilern ihrer Kirchen keine complicirte Combination, oder wandten

sie doch nicht an; der römischen Weise noch sehr nahe bleibend mauerten sie auf jeder der vier Seiten ihrer Pfeiler eine Säule bis zum halben Durchmesser ein, wie z. B. in San Isidoro in Leon, San Miguel in Excelsis, in der unterirdischen Kapelle der Kathedrale von Santiago, Santiago in Zamora, der Stiftskirche von Santillana und der Kirche von Castañeda. Anderwärts liessen sie cylindrische Säulen und Pfeiler mit einander abwechseln, so in den Schiffen der Kirche von Ripoll, in dem von San Millan in Segovia und in denen der Kathedrale von Jaca. In den übrigen Hauptformen, der innern Anlage und der Anordnung der wesentlichen Theile waren sie viel mehr römisch als byzantinisch.

Wenden wir uns nun zu den besonderen Details und der Decoration, so sehen wir hier, dass man die Elemente derselben in buntem Gemisch aus der lateinischen und neugriechischen Architektur herübernahm, obwohl vorwiegend aus der letztern. Dem römischen Stil gehören an: die Halbkreisbögen, die Säulen mit cylindrischen Schäften und die viereckigen Pfeiler, die Combination beider an den Seiten der Schiffe, die Form vieler Basen, die mehr oder weniger an die attischen erinnern, ja denselben genau nachgebildet sind, wie z. B. im Pantheon von San Isidoro in Leon, und die Bündel oder Schichten von Polstern oder Rundstäben, von denen uns die alten römischen Mosaiken einige Beispiele zeigen. Neugriechisch sind die Arkadenfenster, die Kuppeln mit Pendentifs, welche die Araber in Córdoba und Granada einführten, die Bögen, die an ihrem inneren Profil mit kleinen Halbkreisen oder Zacken festonirt sind, wie sie sich ebenfalls bei den Orientalen finden, die fast durchgängig reich ornamentirten Kapitäle, die Schachbrett- und Würfelverzierungen, Zickzacks, Verschlingungen von Bändern, Netzwerk, Palmetten u. s. w.

Unter diesen Zierathen verdienen durch ihre bedeutende Mannigfaltigkeit, ihre seltsamen Combinationen und den Orientalismus, von dem sie meistentheils durchdrungen sind, die Kapitäle besondere Aufmerksamkeit. Anfangs übermässig dick und so hoch, dass sie ein Drittel der ganzen Säule, oder vielleicht mehr, betragen, entbehren sie jeder Zierlichkeit; ihre Structur ist schwerfällig, ihre Zeichnung umförmlich, ihre Ausführung mühselig und ungeschickt; wir erinnern statt unzähliger anderer an die in der Kirche von Cervatos. Obwohl selten, finden sich doch in dieser Epoche einige, die bei all ihrer seltsamen Composition verunstaltete Züge des korinthischen Kapitäls bewahrt haben, so viele in den Kirchen von Castilla la Vieja und vor Allem mehre im Pantheon von San Isidoro zu Leon; aber diese römischen Reminiscenzen verschwinden sehr bald und man sieht nur noch die byzantinischen Formen, die sie verdrängen. Der Tambour verliert seine cylindrische Gestalt und nimmt stillschweigend zuerst die eines umgekehrten stumpfen

Kegels, dann die reizendere einer Glocke an. Nun ist auch die Zeichnung correcter geworden, und eine überraschende Pracht, Fülle und eigenthümliche Erfindung wird in den Ornamenten entfaltet; nicht selten freilich findet man auch würfelförmige Kapitäle, die ihrem ganzen Charakter nach byzantinisch sind, die unteren Winkel abgestumpft, bis sie eine halbrunde Form erhalten haben, und mit seltsamen Figuren, Stengeln, Perlenschnüren, Palmblättern, Fratzen, Ungeheuern und anderm phantastischen Bildwerk in Basrelief bedeckt. Will man ihre mannigfaltige Beschaffenheit im ganzen 11. Jahrh. und ihre schrittweise Entwicklung studiren, so sind unter den zahllosen, die sich in Castilien und Catalonien finden, besonders zu empfehlen: die in den Schiffen und dem Pantheon von San Isidoro in Leon, in der Stiftskirche von Santillana, der unterirdischen Kapelle der Kathedrale von Santiago, die am Kreuzgang der Kathedrale von Gerona, die Scenen aus der Genesis darstellen, die von San Cucufate del Vallés, deren Reliefs ebenfalls Darstellungen aus der heil. Schrift enthalten, die am Portal der Kathedrale von Jaca und an verschiedenen Kirchen von Salamanca und Segovia.

Vor dem 12. Jahrh. waren die Bögen, die Kreissegmente bildeten, und die, welche an ihrem innern Profil mit Zacken festonirt waren, in den christlichen Gebäuden wenig üblich; von der ersteren Art haben wir schon ein bemerkenswerthes Beispiel an dem Kreuzgang von San Pablo del Campo in Barcelona (aus dem 10. Jahrh.);[1] eine Probe des Zweiten sind die beiden Bögen des Kreuzgangs von San Isidoro in Leon, die seine Seitenarme einfassen. Die Herkunft dieses Ornaments, das sich auch in der Kirche von la Charité sur Loire und am Triforium von Notre Dame du Port (zu Clermont) findet, ist durchaus orientalisch, und die Araber in Spanien wendeten es sofort bei der Moschee von Córdoba an, und an einer schönen Säulennische von weissem Marmor, aus dem 10. Jahrh., das in einer der Mauern der Kathedrale von Tarragona erhalten ist.

Dies sind die Grundzüge des römisch-byzantinischen Stils im 11. Jahrh.; aber seine Entwicklung war nicht in allen Provinzen der Monarchie dieselbe, noch erscheint er in allen Zufälligkeiten völlig gleich. Nach den Localeinflüssen, besonderen Verhältnissen und der Anlage und Bildung der einzelnen Völkerschaften wurden seine wesentlichen Elemente verschieden angewendet. Während er in den Königreichen Leon und Castilien, ohne sonderliche Verschiedenheit der Formen und Ornamente, an seinen römischen Ursprung und die alten Basiliken erinnerte, verbrei-

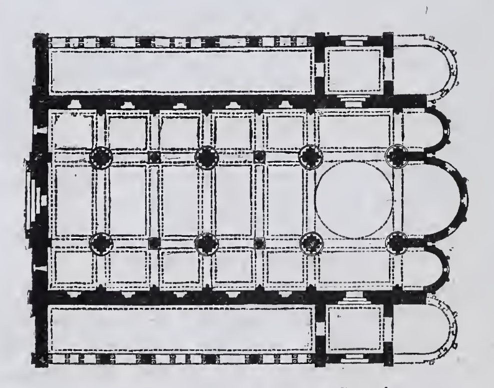
[1] Der Kreuzgang von S. Pablo scheint erheblich jünger zu sein; ebenso wie die zackenbogigen Gallerieen der im Folgenden genannten französischen Kirchen. A. d. H.

tete sich durch sehr bedeutende politische und kriegerische Ereignisse von den Abhängen der Pyrenäen bis an den Ebro eine Schule, die im Grunde dieselbe war, aber schon nördlicher gefärbt, dem normannischen Geist sich näher anschmiegend und schon mit den eigenthümlich neuen Zügen, die man diesem Stil in Frankreich verliehen hatte. Cean Bermudez, der in einem seiner Zusätze zu den „Noticias de los arquitectos y de la arquitectura de España, escritas por Llaguno,“ von *San Pablo del Campo in Barcelona* spricht, und vielleicht voraussetzt, diese Kirche existire noch so, wie sie von Wilfrid II. im 10. Jahrh. gegründet wurde, findet sie in der Grösse, Form und Construction den Gebäuden derselben Gattung, die vor dem 11. Jahrh. in Asturien, Galicien und Leon entstanden, sehr ähnlich. Er würde sich ohne Zweifel nicht so ausdrücken, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, sie wirklich zu vergleichen. Er hätte dann sogleich die Unterschiede bemerken müssen, die zwischen ihnen bestehen, obwohl sie alle so zu sagen Familienähnlichkeit haben und ihren gemeinschaftlichen Ursprung nicht verleugnen. Der römische Genius waltet über den einen, der normannische oder sächsische über den andern; die Kirchen im Königreich Leon haben etwas von der bäurischen Freiheit der Gothen; die in der spanischen Mark und der Grafschaft Barcelona tragen die Spuren des Feudalismus, den die Nachfolger Karls des Grossen aufrecht erhielten, und der nahen Beziehungen zu Gallien. Beiden ist das Gepräge der religiösen Gefühle, die ihre Erbauer beseelten, aufgedrückt und zugleich jenes der verschiedenen Sitten und Cultur, des besonderen Charakters, der den unabhängigen Völkern im nördlichen Spanien und den Verbündeten oder Lehnsträgern des karolingischen Geschlechts eine Gesetzgebung, eine politische und sociale Hierarchie verliehen, wie sie im Königreich Leon unbekannt und in Catalonien von Ludwig dem Frommen und Karl dem Kahlen eingeführt und eingebürgert war.

Seit den letzten Jahren des 11. Jahrh. aber zeigt diese Architektur sowohl in den Gebieten von Castilien wie in denen von Catalonien, Aragon und Navarra weniger Rohheit und Schwerfälligkeit. Die Zeichnung der Kapitäle wird anmuthiger und mannigfacher, die Säulenschäfte werden schlanker, die Ornamente reicher und weniger einförmig, die Stäbe der Archivolten cylindrischer und von der Fläche, die sie schmücken, losgelös'ter; eine grössere Sorgfalt in der materiellen Ausführung giebt sich zu erkennen und das sichtbare Bemühn, den decorativen Theil, der bis dahin roh und unbeholfen war, zu verbessern und zu erweitern.

Der Gebäude aus dem 11ten und Anfang des 12. Jahrh., bei denen dies der Fall ist, sind nicht wenig. Mehr oder weniger gut erhalten, bald in ihrer ursprünglichsten Gestalt, bald mit den Reparaturen, die in der Folge nöthig wurden, finden sich in

Catalonien: San Pablo del Campo in Barcelona, der Kreuzgang von San Benito in Baiges, der von der Kathedrale von Gerona, viele Reste des Klosters zur heil. Jungfrau in Ripoll, San Lorenzo in Lérida, die Kirche des Nonnenklosters San Daniel in Gerona, die Eremitei San Nicolas ebendaselbst, das Südportal von Santa Maria in Cervera, der Kreuzgang von San Cucufate del Vallés; in Aragon: ein Theil von Santa Cruz de las Sorores, Reste des Klosters von Montearagon, Reste der Kathedrale von Calahorra, die Kathedrale von Jaca, einige Stücke des Schlosses von Loarre; in Navarra: San Miguel in Excelsis; in Asturien: die Kirche de la Lloraza, die von Villamayor, San Salvador in Fuentes, ein Theil des Klosters von Celorio, die Kirche des Priorats von San Antolin, der Thurm der Camara santa zu Oviedo, der Eingang der Pfarrkirche San Juan in der nämlichen Stadt; in Castilien: die Stiftskirche San Isidoro in Leon, die von Santillana, die Kirche von Cervatos, San Martin in Lines, San Miguel in Rioseco, die Magdalenenkirche in Tardajos, Santa Maria la Antigua in Valladolid, die Mauern von Avila, die von Zamora, die Eremitei des Ordens von Navarrete, die Pfarrkirche San Salvador in la Bañeza, Santa Maria in Astorga, San Esteban in Corullon, in Segovia die Kirchen San Millan, San Martin, la Trinidad, San Juan, San



Grundriss von S. Millan zu Segovia.

Lorenzo, San Roman, San Andres und die drei Absiden von Santo Tomé; und in Galicien: die unterirdische Kapelle der Kathedrale von Santiago, ein Theil dieser Kirche und einige wenige Reste von San Martin Pinario.

Von diesen Gebäuden und andern aus derselben Zeit, die wir noch anführen könnten, zeigen diejenigen, die während der letzten Jahre des 11ten oder der ersten des 12. Jahrh. erbaut wurden,

schon einen höheren Grad von Cultur, grössere Kenntnisse ihrer Baumeister, Ideen und Hülfsmittel, die bis dahin den Erbauern gemangelt hatten. Auf der andern Seite ist das Streben nach Effect in ihnen ersichtlich, nicht allein in der Combination der Theile und der Ausdehnung der Massen, sondern auch in der grösseren Fülle der Decoration und der Mannigfaltigkeit in den Details. Der Kreuzgang von San Pablo del Campo in Barcelona, mit seinen Bögen, die aus drei Kreissegmenten gebildet sind, nach Art der arabischen, seinen componirten Capitälen und seinen paarweise gestellten Säulen, erbaut von Guiberto Guitardo im J. 1117; das Kloster von San Cucufate, merkwürdig durch den Reichthum und die Regelmässigkeit seiner Capitäle; die Stiftskirche von Santillana mit den Sculpturen und den doppelten Bögen ihres Portals, der Regelmässigkeit ihrer Dimensionen, ihrer artistischen Pracht und ihrem viereckigen Thurm über dem Kreuzschiff; die Kirche von Tardajos, die sich durch den Schmuck ihrer Absis empfiehlt; San Isidoro in Leon, ein Werk des Baumeisters Pedro Vitamben, mit den an die Pfeiler gelehnten byzantinischen Säulen, den Zackenbögen an den Armen des Kreuzschiffes, mit ihrem kleinen Pantheon der Könige von Leon, schwer und seltsam, mit ihren geräumigen Verhältnissen und ihren Seitenportalen; — dies Alles sind Proben jenes Aufstrebens des römisch-byzantinischen Stils am Anfang des 12. Jahrh. Schon damals hatte er sich unter andern Eigenschaften mehr Eigenthümlichkeit und Reichthum angeeignet, ja sogar schon hie und da den Spitzbogen anzuwenden versucht, aber noch im Widerstreit mit den überkommenen Traditionen. Es war dies nur der schüchterne Versuch einer fremdartigen Neuerung, ohne künstlerische Absicht, ohne dass man sich damit in ein System eingelassen hätte. Durch die steigende Cultur und fortschreitende Emancipation der Völker, die sich auf die Cartapueblas, die Privilegien, die der dritte Stand erhielt, ihre Sicherheit und ihren Reichthum gründete, erhielt dieses neue Element bald einen mächtigen Einfluss auf die römisch-



Aus dem Kreuzgang von S. Pablo zu Barcelona.

byzantinischen Bauwerke, wodurch ihr künstlerisches Verdienst wesentlich gehoben wurde.

Siebentes Kapitel.

Zweite Periode des römisch-byzantinischen Stils.

Am Ende des 11. Jahrh. befestigte ein denkwürdiges Unternehmen das Geschick der Halbinsel und gab den christlichen Völkern ein starkes Uebergewicht über ihre Feinde in dem Kampfe, den sie seit dem Sturz der gothischen Monarchie um die Wiedererlangung ihrer Freiheit und Unabhängigkeit gekämpft hatten. Die Eroberung von Toledo hatte zu einer Art von Kreuzzug unter dem Banner Don Alonso's VI. eine ansehnliche Zahl Fremder vereinigt, die die Begierde nach Ruhm und die Grösse des glorreichen Unternehmens selbst anlockten. Nachdem dasselbe mit Sieg gekrönt worden, liessen sich viele französische Prälaten und vornehme Ritter in unserm Lande nieder und wurden aus kühnen und unruhigen Kriegern fried- und arbeitsame Einwohner. Darum vergassen sie freilich bei den Bauten, die durch die Privilegien des Königs von Castilien ihrem Eifer anvertraut wurden, nicht die Monumente ihres eigentlichen Vaterlandes, die ja auch im Grunde mit denen der Halbinsel denselben Charakter hatten. Die Kathedralen von Carcassonne, Toulouse, Angoulême und Poitiers, die Kirchen von Auxerre, St. Étienne und Ste Trinité in Caen, St. Germain in Paris, St. Julien in Tours und Ste Croix in Bordeaux mussten ihrer Phantasie wie theure Erinnerungen an die Heimath und Vorbilder für die Bauwerke, die sie in der Fremde errichteten, vorschweben. Die Wiederherstellung der von den Arabern zerstörten Städte Avila, Salamanca und Segovia übertrug damals D. Alonso VI. seinem Eidam, dem Grafen D. Ramon aus dem Hause Burgund, und bald darauf erhoben sich die Kathedralen dieser Städte im römisch-byzantinischen Stil, doch mit merklicher Hinneigung zu den französischen Kirchen derselben Schule und denen, die die Normannen allerorten gründeten, eben sowohl aber auch mit arabischen Reminiscenzen, wie sie nur der spanische Boden ihnen zuführen konnte.

Dass in ihnen und andern Gebäuden aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein viel ausgesprochnerer Orientalismus herrscht als in denen, die früheren Epochen angehören, kann

nicht befremden, wenn man die Ursachen erwägt, die nun schon innerhalb und ausserhalb Spaniens seine allgemeine Verbreitung bewirkt hatten. Er war in Italien eingebürgert, von den Normannen angenommen, seit dem Exarchat besass Ravenna sehr schöne Werke dieses Stils, und noch immer zogen die Fürsten aus dem sächsischen Hause und die hohen Würdenträger des Reichs eine grosse Anzahl Künstler aus dem Orient herüber, um ihn in ihren Staaten auszubreiten. Ihnen zur Seite bildeten sich einige Künstler aus den Abendländern; und Frankreich, das damals die Betäubung abschüttelte, in der es ein Jahrhundert lang gelegen, und seine Augen wieder auf die vergessenen herrlichen Bauten Karls des Grossen und seiner Söhne richtete, unternahm nun nicht minder schöne und prachtvolle, nicht mehr im Geiste einer Schule die thatsächlich veraltet war, sondern nach den Principien derer, die sie verdrängt hatte, die um so anziehender war, je glänzender und fremdartiger sie erschien, und mit der sie die verworrenen und fragmentarischen Traditionen der alten Schule verschmolz.

Die Christen in Spanien erfuhren nicht allein diese fremden Einflüsse, sondern noch mächtigere aus ihrer unmittelbaren Nähe. Die Araber hatten schon damals die Hauptstädte ihrer verschiedenen Kalifate mit ansehnlichen Moscheen, Bädern, Schulen, Hospitälern und Palästen geschmückt, welche vielfache Züge des Byzantinischen an sich trugen und zwar unentstellt durch das Bemühen, sie einer originalen Architektur anzubequemen, vielmehr mit ihrem heimischen Charakter und Allem, was ihre Herkunft bezeichnete. Ihre Grossartigkeit und Neuheit musste die Spanier überraschen und dahin führen, sich in ihre Schönheiten einzuleben, nachdem sie durch Eroberung in ihren Besitz gekommen waren. Wie hätten sie Herren der Moschee von Toledo und der Paläste seiner Kalifen sein können, ohne Manches in ihnen zu entdecken, was zur Verschönerung ihrer eigenen neuen Kirchen hier und an andern Orten geeignet schien! Den Nationalhass hatte Zeit und Nothwendigkeit beträchtlich abgekühlt. Waffenstillstände und Verträge, Handelstractate, wechselseitige Interessen hatten daran gearbeitet, die Culturen zu versöhnen und enge Bande zu knüpfen, die Vorurtheile und Groll nicht su lockern vermochten. Als nach feierlichen Verträgen D. Alonso VI. die Tochter eines Kalifen auf den Thron erhob, Münzen mit arabischer und lateinischer Umschrift geprägt, die öffentlichen Urkunden in beiden Sprachen abgefasst wurden, die Galanterie und der chevalereske Geist der Ommijaden in die Paläste unserer Fürsten eindrang, viele Wörter der entstehenden Volkssprache arabisch waren, und Waffen, Stoffe und Filigranarbeiten aus Damascus und Bagdad von den Paladinen Aragons und Castiliens eifrig gesucht wurden, konnten die schönen Künste der Araber unmöglich mehr ein Gegenstand der Abneigung und Verachtung sein, die schönen Künste, deren

Glanz die abendländischen verdunkelte, die durch ihre Neuheit anzogen und das Gepräge jenes Orientalismus hatten, der schon in ganz Europa Eingang gefunden und sich überall dem herrschenden Geschmack ohne Zwang anzupassen wusste.

So viel steht fest: die römisch-byzantinische Architektur des 11. Jahrh. wurde im 12ten reicher und neugriechischer nicht allein durch fremde Beispiele und den Anstoss, den sie in Sicilien, Deutschland und Frankreich erhielt, sondern auch durch die nahen Beziehungen der Aragonesen und Castilianer zu den Arabern auf der Halbinsel. Diesen verdanken wir vor Allem die Hufeisenbögen, die man zuweilen an unsern Gebäuden sieht, die gedoppelten Fenster, die bunten Zinnen, die Zickzacks, die *redientes* und *merlones,* das kleine Filigranwerk, die Zackenbögen und die Gewölbe mit den Stalaktitenmuscheln, von denen uns Córdoba, Sevilla und Granada so glänzende Muster zeigen.

Zu den spanischen Architekten, die im Lande selbst sich heranbildeten, gesellten sich in dieser Periode ohne Zweifel andere, die von aussen kamen. Man mag immerhin an der Genauigkeit der dem Bischof D. Pelayo zugeschriebenen Schrift über die Wiederbevölkerung von Avila zweifeln, in der die fremden Baumeister Casandro Romano und Florin de Pituenga erwähnt werden; aber sehr wahrscheinlich ist, dass D. Ramon von Burgund, dem D. Alonso VI. jenes grosse Unternehmen und zugleich die Wiederherstellung von Salamanca aufgetragen hatte, aus seiner Heimath Arbeiter und Meister sich habe kommen lassen. Orderico, der zu der Zeit blühte, wo Tarragona wiederhergestellt und die Fundamente seiner herrlichen Kathedrale gelegt wurden, berichtet, dass Graf Robert, ehe er die oberste Gewalt in dieser Stadt von ihrem Bischof, San Oldegario, empfing, zu baulichen und Vertheidigungszwecken Soldaten und Künstler aus seinem Vaterlande, der Normandie, hingeführt habe. Ausländisch ist auch der Name Pedro Vitamben, der Jahre vorher die Kirche San Isidoro in Leon gebaut hatte, und normannische Architekten müssen es gewesen sein, die in Catalonien in den letzten Jahren des 11ten und ersten des 12ten Jahrh. verschiedene Gebäude ausführten.

So vereinigten sich also in dieser Epoche Fremde und Einheimische, die Privilegien, die die Könige den Ansiedlern verliehen, und die reissenden Erfolge unsrer Waffen, um den Künsten einen mächtigen Impuls zu geben. Grosse und berühmte Männer liessen sich ihren Schutz angelegen sein. Der Graf D. Ramon von Burgund in Salamanca und Avila; Santo Domingo de la Calzada und sein Schüler San Juan de Ortega in Rioja und Castilien; der Bischof Gaufredo in Tortosa; San Oldegario in Tarragona und Barcelona; D. Diego Gelmirez, einer der bedeutendsten und einflussreichsten Prälaten seiner Zeit, in Santiago; der Bischof Cresconio ebendaselbst; D. Sancho der Aeltere, der Santa

Maria la Real in Nájera gründete, in Navarra; D. Pedro I. von Aragon, dem man das Kloster San Juan de la Peña verdankt; Pedro de Atarés, Gründer des Klosters von Veruela; D. Alonso VII. in Cuenca; D. Alonso V., D. Fernando I. und D. Alonso IX. in Leon; viele andere Fürsten und Grosse in den verschiedenen Staaten Spaniens, die damals ihre Unabhängigkeit befestigten, unternahmen in die Wette zahlreiche und grosse Bauten, wie man sie seit dem Falle des Gothenthrons nicht wieder gesehen hatte. Der Tudenser, der ein Zeuge dieses Aufblühens der Architektur war, sagt in seiner Chronik, dass die Kirchen, die von den Königen grosse Schenkungen erhalten hatten, sogar die, welche mit beträchtlichen Kosten errichtet worden waren, im ganzen Königreich Leon niedergerissen wurden, damit an ihrer Stelle grössere und prachtvollere erbaut werden konnten. Dies bestätigt sich bei der Kathedrale von Leon, gegründet von D. Ordoño II., die bei den Zeitgenossen ein Wunderwerk hiess (wie sie z. B. der Bischof D. Pelayo in seinem Testament vom J. 1073 nennt), überdies nur so kurze Zeit stand, und dennoch abgetragen wurde, um der grossartigeren und schönern, die heute noch steht, Platz zu machen. Dieses Aufstreben der Baukunst, das vom Anfang des 11ten bis Anfang des 13. Jahrh. sich immer steigerte, und vorzugsweise unter D. Alonso IX. und San Fernando, musste angesehene Künstler unter uns bilden. Von einigen wissen wir noch, obwohl man wenig Sorge trug, ihr Andenken zu bewahren und auf die mittelalterlichen Urkunden späterhin nicht den wahren Werth legte. Meister Raimundo baute die Kathedrale von Lugo; Pedro Cristobal das Kloster von Iveas; Jordan das Schloss von Feliciana auf Befehl D. Ramiro's des Mönchs; Meister Mateo das Portal der Kathedrale von Santiago; Benito Sanchez die von Ciudad-Rodrigo, welches Werk ihm sein Gönner D. Fernando II. von Castilien übertragen hatte; Meister Galterio die Kirche Santa Maria in Valdedios, beendet 1218.

Die Gebäude, die dieser glänzendsten Periode des römisch-byzantinischen Stils in Spanien angehören, unterscheiden sich von denen, die vor der Mitte des 12. Jahrh. liegen, durch ihre grösseren Dimensionen, durch die Reinheit der Linien und Profilirungen, durch die häufigere Anwendung der römischen Gliederungen und ihre feine Combination, durch einen Anstrich von Freiheit und Leichtigkeit, der früher fehlte, die Mannigfaltigkeit der Ornamente, die bis dahin ein wenig roh und schwerfällig gewesen, die correctere Zeichnung der Capitäle, den Reichthum an Erfindung, einige Züge des Arabischen, die man jetzt unbefangener als im 11. Jahrh. sehen liess; ferner durch einen ganz andern Schwung, grössere Unabhängigkeit, Sorgfalt und Leichtigkeit der Ausführung und endlich durch einen fremdartigen Schmuck, der,

wenn er sich nicht eben so in den byzantinischen Kirchen findet, doch aufs Lebhafteste an sie erinnert.

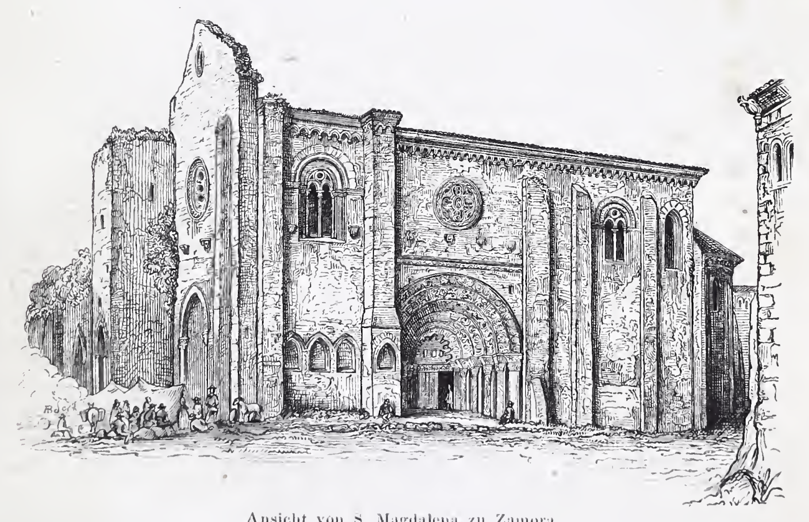
Nun werden die Säulen feiner, schlanker und leichter, ihre Schäfte bekleiden sich mit mancherlei Sculptur, wie in Santa Maria von Villavicciosa in Asturien, oder werden mit seltsamen Kannelüren versehen, wie am Südportal der Kathedrale von Zamora. Ausser den cylindrischen nach dem alten lateinischen Muster kommen auch Schäfte von konischer Form vor, die sich an beiden Enden verjüngen, wie am Portal von San Juan in Amandi. Von Zeichnungen, mit denen sie bedeckt sind, führen wir an die schachbrettartigen Würfel, die Wellen, die verschlungenen Kreise, die Nägel mit prismatischen Köpfen, die runden Polster und Streifen von sehr verschiedener Art. Besonders in Catalonien und Aragon finden sich merkwürdige Beispiele dieser Art von Ornamenten. Noch gewichtiger und mannigfaltiger sind die Capitäle, von einer Anmuth und einem Luxus, wie sie im 11. Jahrh. unbekannt waren. Der Tambour hat die Form einer umgekehrten Glocke oder eines kegelförmigen Gefässes von gefälligem Profil, häufig elegant und ausnehmend schlank und graziös. Die Phantasie bekleidet sie mit fabelhaften Gebilden; die Geschichte liefert Scenen aus dem Alten und Neuen Testament; die Natur Pflanzen und Blumen, das Land und seine Sitten Jagden, Schlösser, Kämpfe, die Feste, Gebräuche und den Aberglauben des Volks; der Orient seine Sirenen, Drachen, Sphinxe, Greife und andere Fabelthiere; auch in dem Brocat, mit dem sie die Figuren schmücken, und in der Kleidung schimmert der neugriechische Geschmack durch; all diese Gegenstände aber sind im Allgemeinen in ganz flachem Relief ausgeführt, obwohl man auch hie und da andere sieht, die wie völlig abgelöst von dem Grunde erscheinen. Unser Reichthum ist hier so gross, dass die Wahl unter den unzähligen componirten Capitälen in Kirchen und Kreuzgängen, die noch aus dem 12ten und den Anfängen des 13. Jahrh. erhalten sind, schwer sein würde. Wir führen nur als eine Probe an: die Capitäle in der Kathedrale von Santiago, im Kreuzgange von San Juan de la Peña, in Santa Maria von Valverde, die durch ihre schöne Zeichnung und freie Ausführung merkwürdig sind, die am Portal der Klosterkirche von Veruela, in der Stiftskirche zu Arbas, der Kirche von Lloraza in Asturien,



Capitäl aus dem Kreuzgange der Kathedrale zu Tarragona.

die von las Huelgas in Burgos, den Kathedralen von Tarragona, Zamora, Salamanca, Jaca und Lérida, dem Kloster von Bugedo, der Kirche de la Veracruz in Segovia und die Capitäle von Ceïnos.

So mannigfaltig wie die Capitäle war auch die Ornamentirung und Form der Basen. Wenn auch noch immer viele den attischen sehr analog sind, giebt es doch andere, die nur ihre Polster, aber in reicherer Gliederung, behalten, und sie bald mit ungewöhnlichen Zeichnungen entstellen, bald sie auf seltsame Art abplatten, auch häufig nur die Hälfte des untern nehmen, als wenn es wagrecht in der Mitte durchgesägt wäre. Zu diesen Veränderungen der Structur im Allgemeinen kamen noch die Sculpturen der Gliederungen, die Rosetten, Kugeln oder phantastischen Thiergestalten auf der oberen Fläche der Plinthe, zwischen dem Profil der letzteren und dem Umkreis des untern Pfühls. Zuletzt sehen einige Basen durch den Umfang ihrer Gliederungen und componirten Ornamente förmlich wie Capitäle aus, die verkehrt mit dem Deckgesims nach unten und dem Halsring nach oben hingesetzt worden wären. Beispiele dieser Art von Basen finden sich in den Kirchen von Lloraza, Ujo und Amandi in Asturien, der Magdalenenkirche zu Zamora,



Ansicht von S. Magdalena zu Zamora.

der Kathedrale dieser selben Stadt, den Klöstern San Cristobal von Iveas, Bugedo, Veruela, San Juan de la Peña und las Huelgas in Burgos und den Kathedralen von Jaca, Salamanca und Tarragona.

Dies Streben zu ornamentiren beschränkt sich nicht auf die Säulen, sondern erstreckt sich auch auf die Bögen und ihre Archivolten. An den Enden verlängert und dadurch anmuthiger und schlanker geworden, bekleidet sich ihre frühere Nacktheit mit Stäben, Leisten und reizvoll abwechselnden concaven und convexen Gliederungen, und um die Umgestaltung noch auffallender zu machen, füllen sich die Streifen so wie die Gesimse und Archivolten mit Sternen und Rosetten, Schachbrettwürfeln und Wellen, Streifen, Mäandern und Zickzacks (*dientes de sierra*), Blumen in Kreuzform mit vier Lorber- oder Olivenblättern, Muscheln und Fassungen wie von Edelsteinen, Geweben, die den Binsenmatten ähnlich sind. Diese Ornamentirung der Bögen, Bänder und Eingänge findet sich noch heute an den Stiftskirchen von Arbas und Teberga, der Pfarrkirche San Juan in Amandi, der von Ceïnos, Santiago in Zamora, la Magdalena ebendaselbst, Santo Domingo de la Calzada, der Pfarrkirche von Villamuriel, Santa Maria in Gradefes, im Kreuzgang und der Capelle Santa Candia in der Kathedrale von Tortosa, der Stiftskirche von Sanquirce, dem Kreuzgang von San Juan de la Peña, den Bögen des Portals von Unsrer l. Frau zu Piedra und an andern Gebäuden aus den letzten Jahren des 12ten und den ersten des 13. Jahrh.

Die Absiden, die im Allgemeinen die halbrunde oder polygone Form der vorhergehenden Epoche beibehalten und nur an Eleganz und Leichtigkeit gewinnen, schmücken sich im Innern mit einer oder mehren Reihen von Blendbögen, deren Archivolten mit Sculpturen verziert und oft mit Wellen bekrönt sind, die ihrer Rundung folgen, und bald mit Schachbrettwürfeln bedeckt sind, bald mit phantastischen Geweben, bald mit verschlungenen Bändern und seltsamen Zeichnungen. Die früheren kleinen und engen Fenster erhalten eine grössere Oeffnung und werden nicht mehr durch einen einzigen Bogen, sondern durch zwei oder mehre concentrische abgeschlossen, die Ecken mit Säulchen, die Archivolten mit Ornamenten verziert. Sehr schöne und durch Eleganz und anmuthige Formen ausgezeichnete Absiden sind die an den Stiftskirchen von Toro und Arbas, an San Juan von Amandi, am Kloster von Benevivere und dem von Veruela, an der Pfarrkirche von Villamuriel, Santa Maria Magdalena in Zamora, an der Schlosskirche von Loarre, der alten Kathedrale von Salamanca und der von Zamora.

Aber die grösste Fülle und Mannigfaltigkeit des Schmucks war für die Portale verspart. Die Form bleibt wie in der vorigen Periode, aber die Proportionen wachsen und mit diesen der Aufwand an Pracht. Sie sind jetzt tiefer und weniger streng; wie früher bestehen sie aus concentrischen Bögen; diese sind mit Pfühlen und Gliederungen, Sternen, Blumen, Zickzacklinien und andern Ornamenten bekleidet; an die gleichfalls reich decorirten

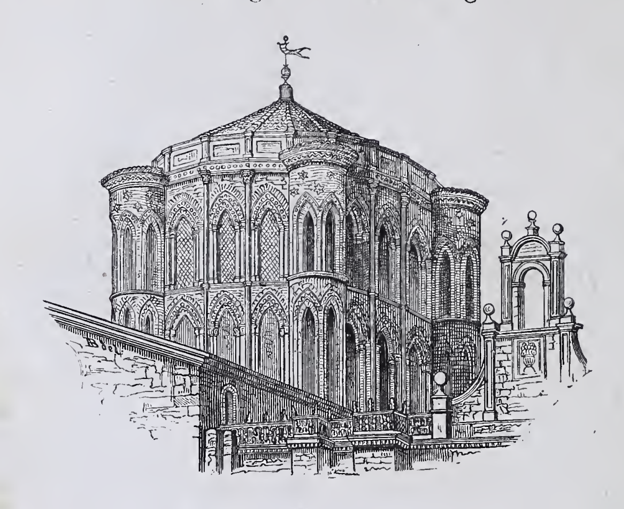
Säulenschäfte werden Statuen gelehnt, Reliefs füllen die Lunetten zwischen dem Thürsturz des Eingangs und dem letzten Bogen; die Ornamente werden complicirter, überall erscheint Figurenwerk dazwischen, die Sculptur nimmt grössere Dimensionen an, die Reliefs werden höher und kleine und kolossale Statuen wechseln mit einander ab. An vielen Gebäuden öffnet sich über dem ersten Bogen des Portals eine grosse Rosette von sehr mannigfacher Zeichnung und schlankem Stabwerk, an ihrem innern Saume oft mit Rundzacken geschmückt. Dergleichen Rundfenster finden sich z. B. in den Kathedralen von Zamora, Lérida, Tarragona und Solsona, in den Klöstern von Veruela und Rueda, und in Santa Maria zu Villaviciosa in Asturien. Die Verschiedenheit der Portale beruht mehr auf den Details und Nebendingen, als auf der allgemeinen Anordnung, Zusammenfügung und den Hauptformen. Gewöhnlich sind sie mit einem leichten Gesims oder einfachen Vorsprung abgeschlossen, die auf Kämpfern ruhen, während die Neigung der Dächer den Winkel bestimmt, in den die ganze Façade ausläuft. Erwähnenswerth sind hier ihrer Pracht und Eleganz wegen die beiden Seitenportale an der Hauptfaçade der Kathedrale von Tarragona; das Südportal der Kathedrale von Zamora; die von Ciudad-Rodrigo, Salamanca und Lérida; das von Orense, das sehr figurenreich ist; das Westportal an der Stiftskirche von Toro; das Portal der Klosterkirche von Piedra und das Nordportal an der Kirche von Villamuriel.

Dem Eifer, mit dem die Architekten des 12. und 13. Jahrh. diese und die übrigen Bauten dieser Art zu schmücken suchten, kam das Verdienst der Sculptur freilich nicht gleich. Sie verschwendeten sie mit grosser Ostentation und doch drückte sie, roh und grob, barbarisch gezeichnet und mühsam und geschmacklos ausgeführt wie sie war, weder die Intentionen des Künstlers aus, noch stimmte sie zu dem Prunk der Gebäude, an denen sie sich überall vordrängte. Eine gewisse Schwerfälligkeit, steife Umrisse, eckige Formen, übermässig starre und fast immer senkrechte Gliedmassen, feierliche und unlebendige Gesichter, ruhige Bewegungen, kleinlicher Faltenwurf, geradlinig und gequetscht, zuweilen eine Art von Röhren bildend, lange Tuniken, häufig mit Brocatstickereien an den Säumen nach byzantinischer Sitte, dies sind im Allgemeinen die charakteristischen Merkmale der Statuen dieser Zeit. Sehr merkwürdige, obwohl kläglich verstümmelt, finden sich in der Kirche von Ceïnos, in den Kathedralen von Zamora, Lérida, Jaca, Salamanca, Santiago und Orense und vielen andern gleichzeitigen Gebäuden.

Die Thürme erheben sich im 12. Jahrh. minder schüchtern als im 11ten; ihre Höhe wächst und ihre finstere Massenhaftigkeit nimmt sichtbar ab. Bei alle dem sind die Strebepfeiler dicker

und vorspringender. An vielen Gebäuden fangen die Consolen an, ihre phantastischen Sculpturen zu verlieren, um eine einfache runde Form anzunehmen. Die Gesimse werden mit kleinen Reifen gefurcht, und die Stäbe werden schmäler, je reicher die Gliederungen werden.

Die vorher seltenen Kuppeln werden nun allgemein und erheben sich mit einem gewissen Schwung auf den Bögen des



Kuppelthurm der Stiftskirche von Toro.

Kreuzschiffs, zugleich mit einer Leichtigkeit und Pracht, die ihnen anfangs fehlten. Ohne Zweifel ist dies ein Punkt, wo sich der byzantinische Geschmack und orientalische Charakter der Tempel aus dieser Periode am klarsten offenbart. Wer wird nicht an die Hagia Sofia erinnert, wenn er den schönen und malerischen Dom der Kathedrale von Zamora betrachtet, mit seinen orientalischen Conturen, seinen arabischen Sculpturen, den Thürmchen, die ihn in schöner Gruppirung umgeben? Glaubt man sich nicht in die Ebnen von Cairo oder an die Ufer des Bosporus versetzt, wenn man die zierliche Kuppel der alten Kathedrale von Salamanca erblickt mit ihrer pyramidalen Spitze und ihren Thürmchen, oder die der Stiftskirche von Toro, die nicht minder orientalisch und reich decorirt ist und vielleicht von demselben Baumeister herrührt, der die von Zamora errichtete, nur heiterer und geschmückter, eben so wie jene von Thürmchen umgeben und mit einer Bekrönung im arabischen Geschmack? Man wird diese byzantinische Schule nicht mit der identificiren können, die in Asien herrschte; aber der Geist dieser letztern ist vielfach in jene eingedrungen, die mehr als eine andere in Europa sie nachahmt und ihren Charakter pomphaft zur Schau trägt.

Die Neuerung indessen, die vor Allem in dieser letzten Periode des römisch-byzantinischen Stils dazu beitrug, sein ursprüngliches Ansehn zu verändern, ist der allgemeine Gebrauch des Spitzbogens und sein Einfluss auf die architektonische Anlage der Gebäude. Die Christen auf der Halbinsel hatten ihn schon sehr zeitig, zeitiger als die andern abendländischen Völker, annehmen können, weil schon die Araber zu Toledo und Córdoba am Anfang des 11ten, vielleicht sogar am Ende des 10. Jahrh. ihn anwendeten. Die Moschee von Córdoba giebt uns ein Beispiel davon und ein nicht minder merkwürdiges die Puerta de Visagra in Toledo; anfangs aber war seine Einführung in die christlichen Kirchen nicht systematisch, ein blosser Einfall des Künstlers. Wenn er sich in einigen Kirchen des 11. Jahrh. findet, so steht er doch ausser jeder Beziehung zu der besondern Structur und den speciellen Formen des Gebäudes. Planlos unter die Rundbogen eingereiht, sieht er wie ein Spiel des Zufalls, ein vereinzeltes Ornament aus, ohne irgend welche Consequenz.

Anders ist es seit der Mitte oder dem Ende des 12. Jahrh. Jetzt mit künstlerischem Bewusstsein als ein nothwendiges Glied der ganzen Construction eingeführt, bestimmt er die Formen derselben und übt einen mächtigen Einfluss auf sie aus. Anfangs kündigt er sich schüchtern an und entfernt sich wenig von dem Rundbogen, indem er, wo die beiden Bögen sich treffen, einen nicht sehr bemerklichen Winkel beschreibt, wie z. B. in dem Hauptschiff von Santa Maria in Valdedios; sehr bald aber wird die Spitze prononcirter und erscheint gleichseitig, d. h. ihre Seiten umschreiben die Ecken eines gleichseitigen Dreiecks, dessen Basis die Oeffnung der Curven ausmacht, die den Bogen bilden. Dann nimmt er eine spitzere und schlankere Form an und bemächtigt sich, in all diesen verschiedenen Gestalten, seit den letzten Jahren des 12. Jahrh. der Hauptschiffe, so dass der Rundbogen nur für die Nebenschiffe bleibt. An den Gewölben der Kreuzschiffe findet er sich noch nicht, noch auch an den Theilen, die den stärksten Druck erleiden und das solideste Widerlager bieten müssen, wohl aber an den Eingangsthüren und Fenstern, die bisher den Rundbogen hatten.

Bei diesem Schwanken zwischen Spitzbogen und Rundbogen bereiteten die Formen ihrer respectiven Curven und die Entwicklung, die ihnen gemäss Pfeiler und Gewölbe erhalten, stufenweise den Uebergang des römisch-byzantinischen zum Spitzbogenstil vor, welcher gemeiniglich der gothisch-germanische genannt wird. Neben byzantinischen Säulen finden sich jetzt höhere von kleinerem Durchmesser. Es wechseln die überhöhten Gewölbe mit den halbrunden ab. Leichte Rosetten füllen den freien Raum, den die Spitzbögen in der Mauer lassen. Längs den Seitenschiffen laufen die Galerien hin, die ihre Bögen bekrönen. Der Fuss der Pfeiler, früher einfach und ohne grosse Abwechslung, wird com-

plicirter und zeigt neue Combinationen, unter denen die Kreuzform mit Säulen an den Fronten und in den Winkeln ziemlich gewöhnlich ist; z. B. in der unterirdischen Kapelle der Kathedrale von Santander, wo jeder Pfeiler von zwölf Säulen umgeben ist. Unter den verschiedenen Beispielen, die wir von solchen Gruppirungen in Kreuzform anführen könnten, erwähnen wir ein sehr schönes und merkwürdiges auf einer der Seiten des Kreuzgangs im Kloster von Veruela (in Aragon), und einen Pfeiler in San Vicente zu Avila. So bringt die Vereinigung der verschiedenen angeführten Neuerungen im Innern der Tempel eine eigenthümlich fremdartige Wirkung hervor, eine immer zunehmende Lebhaftigkeit und Leichtigkeit, die auf eine Reform der alten Bauweise hindeutet, oder vielmehr auf die ersten Regungen einer ganz neuen Schule, die sich von der römisch-byzantinischen emancipirt und sie bald völlig verdrängen wird.

Verfolgen wir jetzt ihre schrittweise Entwicklung seit dem 11. Jahrh., so wird sich ergeben, dass sie, bis zum 12. Jahrh. fast immer sich gleichbleibend, in diesem einen Fortschritt der Formen, der Ausführung und der Details, und darauf eine Uebergangsstimmung zeigt, die sie ihrem Ursprung entfremden und ihr eine neue lebhaftere und zierlichere Richtung geben, um sie endlich umzuschaffen und völlig der Herrschaft des Spitzbogenstils zu unterwerfen. Der ersteren unter diesen Phasen gehören u. A. an: San Miguel in Barcelona, die Kirche des Nonnenklosters San Daniel in Gerona, die Klosterkirche zu Poblet, die Capellen San Esteban und Santa Catalina in derselben Stadt, die Eremitei San Nicolas in Gerona, der Kreuzgang und die Capelle der heil. Candia in der Kathedrale von Tortosa, die Capelle des heil. Petrus im Kloster von Sigeña, der Kreuzgang des Klosters von Veruela, die Kathedralen von Santiago, Lugo und Ciudad-Rodrigo, die Eremitei der HH. Facundus und Primitivus im Bisthum Orense; verschiedene Partieen des Klosters von Arlanza, andere von dem von Burgos, andere von San Pedro in Cardeña, andere von dem von Oña, die kleinen Kreuzgänge von las Huelgas in Burgos, das Kloster von San Juan in Ortega, das von Santo Domingo in Silos, der Kreuzgang von San Juan de la Peña, die Stiftskirche von Sanquirce, San Cristobal in Iveas, einer der Kreuzgänge des Klosters von Iserta, die Eremitei von Villargura nahe bei Burgos, die Kirchen von Coruña del Conde, Lavid, Gumiel de Izan, Aguilar, Sandobal, Olmos de la Picaza und Villadiego, die von Pineda de la Sierra, Bahabon, Carrion de los Condes und Santiago in Zamora, der Thurm und eine Art von Kreuzgang in Santa Maria la antigua zu Valladolid. In Salamanca die Capelle von Talavera, San Cristobal, San Martin, Santo Tomás und San Nicolas. In

Asturien die Stiftskirche von Teverga, die von Arbas, die Absis von San Pedro in Villanueva und andere Theile dieses Gebäudes, San Juan in Amandi, Valdebárzana und einige Reste vom alten Bau des Klosters Santa Maria de la Vega.

Unter den Denkmälern des Uebergangsstils aus der letzten Phase der römisch-byzantinischen Schule sind durch künstlerischen Reichthum, schlanke Leichtigkeit und Schönheit besonders ausgezeichnet: die Kirche von Ceïnos, zwischen Valladolid und Leon, Santa Maria von Villaviciosa in Asturien, la Veracruz in Segovia, die Kirche von Jaramillo de la Fuente, die Kirchen von Frias, Miñon, Villamuriel (nahe bei Palencia), Santa Maria in Gradefes, das Priorat des Klosters von Benevivere, der jüngere Theil des Klosters de las Huelgas in Burgos, Santa Maria von Valdedios, die Stiftskirche von Toro, das Priorat von Santa Ana in Barcelona, die Klosterkirche Santo Domingo in Gerona und die Kathedralen von Tarragona, Lérida, Solsona, Salamanca und Zamora.

Wirft man nur einen Blick auf die römisch-byzantinischen Denkmäler dieser verschiedenen Perioden und auf die Eigenthümlichkeiten einer jeden, so wird man inne, dass, so sehr die Tradition die Einheit ihrer Hauptformen und ihren in hohem Maasse theokratischen Geist erhielt, die fortschreitende Civilisation dennoch eine bedeutende Verschiedenheit in Details und Nebendingen mit sich führte. Zwischen den Gebäuden des 11. Jahrh. und denen vom Ende des 12ten besteht der nämliche Unterschied, wie zwischen dem *poema del Cid* und den Poesien D. Alonso des Weisen, oder zwischen dem rohen und hitzigen Muth des Sohns des Grafen Saldaña und der edeln und feinen Ritterlichkeit des Cid. An Traditionen geknüpft und zugleich in stetem Fortschritt begriffen, bietet uns die römisch-byzantinische Architektur die seltsame Erscheinung einer Kunst, die den ursprünglichen Typus nie aus den Augen verliert und dabei einer Zukunft entgegeneilt, die sie der charakteristischen Züge ihrer Herkunft entkleiden wird, ihr hierarchisches Gepräge verwischen, ihre Symbole und Geheimnisse abstreifen, und sie am letzten Ende durch Pracht und Prunk verweltlichen wird.

Ohne auf diese Wandlungen zu achten, ohne die Analogien und Unterschiede der einen und andern Epoche zu bestimmen, begreifen Ponz, Llaguno, Cean Bermudez und Bosarte alle diese Gebäude unter dem Namen des gothischen Stils. Sie erkannten weder ihren verschiedenen Ursprung noch ihre eigenthümlichen Besonderheiten. Alles, was das Mittelalter vom 11. bis 13. Jahrhundert hervorgebracht, ist für sie nichts weiter als ein gothischer alter Kram.

Eine ganz andere Würdigung werden die Bauten dieser grossen Periode bei der projectirten archäologisch-artistischen Reise er-

halten müssen; man wird ihrer Abstammung, den Ursachen, die dabei wirksam waren, ihren besonderen Formen, ihrer Entwicklung, den Veränderungen, die sie erlitten, je weiter sie sich von ihrem Ursprung entfernten, Aufmerksamkeit schenken müssen. Die Züge werden sich dann sondern, die sie vom römischen Stil behielten und die sie dem byzantinischen verdankten; es wird sich ergeben, dass der letztere ihnen die Kuppeln und die Spitzbögen zuführte, dass aus den Abschnitten, die bei ihrem Zusammentreffen entstehen, indem sie sich in der Diagonale von Pfeiler zu Pfeiler kreuzen, die überhöhten Gewölbe entstanden; dass die hohen, cylindrischen, an die Pfosten gelehnten Säulen die erste Idee der Pfeilerbündel eingeben konnten, mit denen sie sich in der Folge ausstatteten, indem sie so unter dem Schein der Zierlichkeit ihre wirkliche Stärke verbargen; dass die Nothwendigkeit eines Widerlagers für den Druck der Bögen die Strebepfeiler zur Folge hatte, die anfangs massig und weit vorspringend waren, in der Form von senkrechten Bändern, in der Folge geschwungen in Gestalt von Kreisquadranten; dass der Unterschied der Höhe zwischen dem Hauptschiff und den Seitenschiffen, wie auch die Vertheilung der Fenster die Gruppirung mit sich brachte, aus der nach und nach für das Ganze die pyramidale Form erwuchs; dass die byzantinischen Ornamente sich dieser letzteren anbequemten, und dass aus dieser Kette von Versuchen und Modificationen zuletzt der gothisch-germanische Stil sich entwickelt hat.

Will man die wichtigsten Beispiele dieses Uebergangs wissen, so nennen wir unter den schon angeführten als diejenigen, wo er am deutlichsten erscheint, die Kathedralen von Tarragona, Zamora und Salamanca, die Stiftskirche von Toro, San Vicente in Avila und Santa Maria in Valdedios. Diese weiten und entsprechend hohen Gebäude haben noch die Derbheit und die Ornamentirung des byzantinischen Stils; ihre Mauern zeigen noch immer eine gewisse imponirende Strenge. Dabei aber finden wir die Spitzbögen, die Gruppirung der Theile, die pyramidale Form, die hohen schmalen Schiffe, die Pfeiler, auf denen dieselben ruhen, mit hohen schlanken Säulen bekleidet, die überhöhten mit Gurten eingefassten Gewölbe, die grossen mit Stabwerk versehenen Rosetten an den Façaden, mit einem Wort das ganze Ansehen und viele der Hauptmerkmale des gothisch-germanischen Stils. Schmückte man sie mit durchbrochener Arbeit, liesse an ihren jetzt fast öden Mauern Abstufungen und Vorsprünge aufsteigen, und gäbe es schon ein kühneres und feiner berechnetes Gleichgewicht der Kräfte in jenen Bauten, so stünden sie völlig wie Kirchen des 14. Jahrhunderts vor uns. Dass die Forschung bisher an diesem Gebiet vorübergegangen, als sei es unfruchtbar für die Geschichte der Künste, ist eben so unbegreiflich als beklagenswerth.

Achtes Kapitel.

Die arabische Architektur.

Mitten im Geräusch der Waffen, fast zu derselben Zeit, als in den christlichen Staaten der römisch-byzantinische Stil sich ausbreitete und durch eine Reihe langsamer Neuerungen dem gothisch-germanischen entgegenging, bildete sich in dem von den Arabern beherrschten südlichen Theil Spaniens ein neuer Baustil aus, der vom Orient herstammte. Durch die lange Zeit von zwei Jahrhunderten hindurch rühmte die Poesie seine reichen Ornamente, seine kunstvollen Stuckverzierungen und seinen Marmorschmuck; die Romanze und Novelle redeten von seinen Denkmälern, deren phantastische Pracht dem Interesse ihrer Schilderungen wohl zu Statten kam; aber der Alterthumsforscher wie der Künstler übersahen sie dennoch mit verächtlicher Gleichgültigkeit. Zum Glück lenkte seit der Mitte des 18. Jahrh. der Umschwung, den die Philologie nahm und die neuen Begriffe von dem Wiederaufleben der Wissenschaften im modernen Europa die allgemeine Aufmerksamkeit auch auf die Nachkommen Ismaels, die man bis dahin nur als blutige und fanatische Eroberer anzusehen gewohnt war. Zum ersten Mal erscheinen sie in den Werken Herbelot's als Erben der morgenländischen Civilisation, Verehrer und Verwalter der Reste griechischer Litteratur und Wissenschaft. Casiri bestätigt und erklärt in der Folge diese historische Thatsache und erhöht das Ansehn der Araber in Spanien, und der Abate Andres, auf eine grössere Menge von Daten gestützt, führt endlich die Behauptung durch, dass von ihrer Occupation der Halbinsel sich die Restauration der Wissenschaften herschreibe.

In der Folge erhält dieses merkwürdige Volk noch grössere Bedeutung in den Geschichtswerken von Florian und Conde, und unter der kundigen Feder eines Viardot und Romey, vor allem aber in der „Geschichte der mahometanischen Dynastien in Spanien“ von Achmed Mahomed (ins Spanische übersetzt von D. Pascual Gayangos) erscheint das maurische Reich zuletzt als das, was es war, voll von Leben und Grösse, durch Bildung und Tapferkeit gleich sehr ausgezeichnet, bedeutend durch wissenschaftliche Anstalten und eine beträchtliche Anzahl von Schriftstellern; nicht minder gross, als durch seine glänzenden, weitgreifenden und raschen Eroberungen, durch Culturpflege und Wohlthätigkeitssinn und die edle Sitte an den Höfen ihrer tapfern Califen.

Nachdem einmal die Aufmerksamkeit der Forscher diesen verschiedenen glänzenden Seiten der Araber sich zugewendet hatte, konnte es nicht fehlen, dass sie sich auch auf ihre Kunstdenkmäler erstreckte. Die trefflichsten Künstler haben ihnen ihren Grabstichel gewidmet. Sehr werthvolle Blätter nach der Alhambra verdanken wir England, vor Allem dem mit philosophischem Geiste forschenden Owen Jones, der als Archäolog und Künstler allen Spuren der maurischen Herrschaft nachgegangen ist. Unter den Franzosen sind voran zu nennen Laborde mit seinem „Voyage pittoresque“ und Girault de Prangey's „Essai sur l'architecture des Arabes etc.“ nebst seinem grossen Atlas von Córdoba, Sevilla und Granada. Lange vorher jedoch hat unsere Akademie von San Fernando, wenn auch nicht so reich mit Illustrationen ausgestattet, wie Jovellanos wünschte, doch in einer ansehnlichen Reihe von Kupfertafeln das Wesentlichste und Merkwürdigste aus der Alhambra veröffentlicht.

Trotz all dieser Arbeiten jedoch ist die arabische Architektur bis jetzt weder nach all ihren einzelnen Denkmälern hinlänglich bekannt, noch sind diese nach bestimmten Epochen übersichtlich und chronologisch geordnet worden. Während jene Kupferwerke den Künstlern genügen mögen, denen sie die Grundzüge des Stils darlegen, bleibt den Kunstforschern noch genug zu wünschen übrig.

Wir zweifeln nicht daran, dass auch die Araber ihren Volkscharakter treu in ihren Moscheen und Palästen, Bädern und Harems ausgeprägt haben. Die Epochen ihrer Herrschaft, die Entwicklungsstufen ihrer Cultur, ihre Ritterlichkeit, der Orientalismus, den sie im südlichen Europa einbürgerten, ihre heitere Phantasie und ihre religiösen Vorstellungen — das Alles lebt in den herrlichen Resten ihrer Baukunst; es kommt nur darauf an, sie zu classificiren und sich darin bis in die kleinsten Details zu vertiefen. Jahrhunderte der Liebe und Galanterie, asiatischer Verweichlichung und römischen Stolzes, von Spiritualismus und Weltlust tauchen vor uns auf bei den Namen Az-zahrá und Alhambra. Wem fallen beim Anblick der maurischen Denkmäler auf der Halbinsel nicht die Glanzzeiten von Damascus und Bagdad ein, die Lieder, die die süsseste Schwermuth den Kindern der Wüste eingab, jene schaffende Phantasie, die unter dem reinen andalusischen Himmel die Siege Almanzor's, den hochherzigen und frommen Abdo-r-rhamán II., die glänzende und blühende Herrschaft des Dritten dieses Namens, die litterarischen Unternehmungen Al-haquem's II. und die Grossthaten der Ommijadischen Fürsten verherrlichte? Wer gedenkt nicht des geheimnissvollen Paradieses des Islam, der Volksfeste und Gelage von Córdoba und Granada und ihrer berühmten Schulen und Akademien?

Nationale Vorurtheile, die über dies Alles hinwegsahen, sind im Laufe der Jahrhunderte verschwunden und ein einziges Interesse, das der Wahrheit, heftet sich an diese Ruinen, die man früher nur darum von Zeit zu Zeit eines Blickes würdigte, um sie, immer zu ihrem Nachtheil, mit der römischen Architektur zu vergleichen. Heut sind nicht mehr die Hufeisenbögen, die schlanken Säulen, die sie tragen, die mit Arabesken bedeckten Mauern, die zierlichen Rundfenster, die mit Bandgeschlingen, Pflanzen und durchblümten Buchstaben verzierten Thüren, die getäfelten, mit Gold und Azur ausgestatteten Plafonds, noch die elliptischen Zimmer und die Gewölbe, die sie wie Blumenblätter bedecken, das Einzige und Hauptsächlichste, was man in den Bauten von Toledo und Mérida, von Córdoba und Granada, von Sevilla und Valencia sucht: es ist das ganze Leben der Nachkommen Omar's, die Satzungen, Gebräuche und Traditionen eines nunmehr erloschenen, aber hochpoetischen und um Civilisation wohlverdienten Volkes.

Vor allem ist zu beachten, dass ihre Architektur auf dem Koran steht, wie die christliche auf der Bibel; diese Religiosität aber verläugnet das Seltsame und Bizarre ihres Ursprungs nicht und zeigt uns neben einander in den sonderbarsten Combinationen wollüstige Sinnlichkeit und Mysticismus, die Freuden eines phantastischen Paradieses und die rohe Strenge des orientalischen Spiritualismus, die Wahnbilder einer vom Sinnenreiz geschmeichelten Einbildungskraft und die fanatische Ascese und herbe Strenge der Gesetze des Propheten.

Ein nicht minder auffallender Contrast springt in die Augen, wenn wir bei den besten Bauwerken dieses Stils das Innere mit dem Aeusseren vergleichen. Dies letztere offenbart, nach einer sehr treffenden Bemerkung von Owen Jones, die Absicht, einem geknechteten Volk die unumschränkte Gewalt ihres Despoten vor Augen zu stellen. Völlig schmucklose nackte Mauern sollen ein Gefühl der Furcht erwecken und Unterwürfigkeit predigen. Es bewohnt sie der, der nach den Gesetzen des Islam über Leben und Tod seiner Untergebenen verfügt, und mit der Vorstellung seiner absoluten Herrschgewalt, die er als Nachkomme des Propheten vom Himmel erhalten hat, verknüpft sich ihnen nothwendig die Pflicht knechtischen Gehorsams. Der Prophet aber hat ihnen zugleich die sinnliche Glückseligkeit und allen Lebensgenuss in Aussicht gestellt; diese zu verschaffen ist also ein religiöses Gebot, die Erfüllung einer geheiligten Verheissung. Und so regte denn auch die Religion die schöpferische Phantasie der Araber an, mit aller Pracht der Kunst das Innere der Paläste ihrer Fürsten auszuschmücken.

Was der Orient nur Köstliches und Ausgesuchtes erfunden hat, vereinigt sich, ihnen zauberhaften Glanz zu geben. Ein

Netz zierlicher Arabesken bedeckt die Wände der hohen und eleganten Giralda von Sevilla, und zwei grosse eherne Aepfel, mit denen sie in den bessern Tagen der Kalifen gekrönt war, erhöhten ihren prächtigen Eindruck. Am Alcázar von Sevilla haben Kunst und Pracht nichts gespart, um das Portal zu schmücken, dessen reiche und feine Ornamentirung ebenso durch Originalität, als durch Mannigfaltigkeit merkwürdig ist. Nicht weniger zart und schön sind die reichen arabischen Gemächer verziert, die in dem Hause zu Sevilla, das heutzutage der verwittweten Señora de Olea gehört, erhalten sind; ein Schatz, von dessen Dasein man nicht einmal eine Ahnung hatte und der zufällig entdeckt seine Erhaltung der Sorgfalt und dem Geschmack des früheren Besitzers, Sr. Dominé, verdankt. Der Löwenhof, der Hof der Teiche, das Gemach der beiden Schwestern, der Gesandtensaal — die hauptsächlichsten Merkwürdigkeiten der Alhambra — vereinigen Neuheit und Seltsamkeit, verschwenderische Verzierung und sorgsamste Ausführung derselben. Mit ihren eleganten und schlanken Säulen, ihren leichten und zierlichen Bögen, ihren Stuccaturen und Mosaiken, Brunnen und Fontänen machen sie es zweifelhaft, ob Feenpaläste eine Fabel seien und lassen die Wirklichkeit wie eine Zauberei erscheinen.

Bei so kühnen und phantastischen Zierathen haben die Araber weder die Erfordernisse baulicher Construction noch die Bedingungen des Klimas aus den Augen gelassen, und, indem die Civilisation nicht stark genug war, die heimathlichen Erinnerungen und Neigungen zu verlöschen, liessen sie nicht ab, selbst als die Cultur auf der Höhe der Verfeinerung stand, sich an ihren Ursprung zu erinnern.

Als sie das Zelt ihrer nomadischen Väter mit festen Städten vertauschten, scheinen sie all ihr Streben darauf gerichtet zu haben, jenes Zelt fester und in grösserem Maasstabe an den Ufern des Genil und des Darro wieder aufzuschlagen. Daran erinnert uns das Gemach der beiden Schwestern in der Alhambra mit seiner seltsamen leichten und schlanken Form. Wo früher, um uns eines glücklichen Ausdrucks von Owen Jones zu bedienen, der Pfosten stand, sehen wir nun eine marmorne Säule; die persischen Teppiche und die Tücher von Kaschmir, mit denen das Innere verhangen war, sind hier Mosaiken und vergoldete Stuccaturen geworden, die wehenden Vorhänge von bemalter Seide zierliche Wände, die wie buntfarbige Zauberschleier sich von Säule zu Säule, von Arkade zu Arkade, vom Boden bis zur Decke spannen, ohne den Luftzug zu hemmen, der so frei durch ihre Ausschnitte und Arkaden spielt, wie er es nur immer durch ein leichtes Taffetgewebe könnte. Aber diese Bauten der spanischen Araber, das denkwürdigste Zeugniss der Cultur und Macht der Kalifate von Córdoba, Sevilla und Granada in ihrer Blüte, entstanden nach vielen Versuchen und allmähligen Fortschritten

und zeichnen sich weit vor denen aus, die bald nach der Sicherung der maurischen Eroberung ausgeführt wurden. Obwohl sie alle einen gemeinsamen Charakter und Ursprung nicht verläugnen, bezeichnet doch die Heiterkeit, Zierlichkeit und Leichtigkeit der einen, die Schwerfälligkeit, Strenge und geringere Ausschmückung der andern die schrittweise Entwicklung ihrer Erbauer von blutigen und fanatischen Zerstörern des Gothenreichs zu menschlicheren und gebildeteren Ansiedlern, die ihre Eroberung mit orientalischem Luxus und Pflege der Künste zu verschönern streben. Als sie am Anfang des 8. Jahrh. das Emirat von Toledo gründeten, und kaum noch ein Feind da war, der ihnen den Besitz der Halbinsel streitig gemacht hätte, besassen sie noch kaum ein Bauwerk, das ihnen eigenthümlich angehört hätte. Im Sturm hatten sie sich Syriens, Aegyptens und Persiens bemächtigt; ihnen gehörten die Monumente der Pharaonen, die aus dem Zeitalter des Perikles und diejenigen, die an den Ufern des Ganges ihren Ursprung in geheimnissvolles Dunkel hüllen; und dennoch suchten sie noch immer all ihre Grösse, Civilisation und Lebensgenüsse im Koran und im Schwert. Glauben und kämpfen war ihr Lebenszweck bis ins 7. Jahrh. Die Moschee, die Omar 637 auf den Ruinen des Tempels zu Jerusalem erbaute, die des Amrú (642) und die von Damascus sind vielleicht ihre ersten Bauwerke, die Erwähnung verdienen.

Aus den Trümmern der griechischen und römischen Denkmäler und der Reminiscenzen derer, die sie in verschiedenen Gegenden des Orients kennen gelernt, erwuchsen die Elemente ihrer eigenen Architektur, die bald darauf nach ihren spanischen Besitzungen übertragen wurde, schon mit einem eigenen Gesicht, doch darum immer noch in den Grundzügen schwankend Vielleicht in diesem Charakter hielt sich auch die im J. 713 erbaute berühmte Synagoge von Zaragoza, die von den jüdischen Schriftstellern so gepriesen wird, und bei dem Brande im J. 1050 unterging. Vermuthlich hat sich die von Córdoba, die nach jener erbaut wurde und eines der grossartigsten Denkmäler der arabischen Herrschaft ist, entweder nach demselben Typus gerichtet, oder uns doch die wesentlichsten Züge desselben erhalten.

Derselbe ist freilich nicht immer gleichartig. Als die Kalifate schon einige Festigkeit erlangt hatten, zwar noch immer ohne ihren späteren Glanz, erschien die nicht durchaus originale und noch etwas rohe und dürftige arabische Architektur in willkürlichem Schmuck, der aus Resten der Antike und Einzelheiten des byzantinischen Stils, freilich dem besonderen arabischen Geschmack anbequemt, bestand. Die Folgezeit gab ihr grösseren Pomp und Reiz und jenen Orientalismus, der sie vorzüglich kennzeichnet, bis sie, gleich allen menschlichen Schöpfungen, als weder Luxus noch Laune ihr etwas Neues bieten konnte, sich um dieselbe Zeit zum Verfalle neigte, wo das Kalifenreich durch

innere Zwiste und die Eroberungen der christlichen Heere erschüttert wurde.

Drei völlig unterschiedene und genau begrenzte Perioden sind es, in die nach Girault de Prangey (a. a. O.) und Batissier in seiner „Geschichte der Baukunst", die muselmännische Architektur zerfällt. Die erste nennen Beide übereinstimmend die arabisch-byzantinische; während aber Girault de Prangey die zweite die arabisch-moreske, die dritte die moreske nennt, ist Batissier der Ansicht, dass die zweite mit grösserer Schärfe die Periode des Uebergangs, die dritte Periode einfach die arabische heissen müsse. Wir schliessen uns Batissier an, ohne doch die Modification ausser Acht zu lassen, die während des 15. Jahrh. die arabische Architektur unter dem Einflusse der Mozaraben erlitt, noch auch den Einfluss, den auf ihren Verfall die von der christlichen Kunst herübergedrungenen Neuerungen übten, die ein störendes Element zu der reinen und urwüchsigen Kunst der Ommijaden hinzubrachten. Es dünkt uns hier der Ort, ehe wir an eine so schwierige Untersuchung gehen, dem Fleiss und Scharfsinn des D. José Amador de los Rios Anerkennung zu zollen, der im zweiten Theile seines Werkes „Toledo Pintoresca" die bisher noch nicht nach ihrem Werthe bekannten arabischen Bauwerke dieser Stadt so treffend und eingehend beschrieben hat.

In Ermanglung eines eigenthümlichen und festen Systems neigt sich also wie schon angedeutet, die arabische Architektur in ihren rohen Anfängen der byzantinischen zu, von der sie einen grossen Theil ihrer Ornamente, ja die Anlage und Form ihrer Moscheen entlehnt. Dieser Eklekticismus währt vom 8. bis ans Ende des 10. Jahrhunderts. Jm 11. strebt sie sich von den byzantinischen Formen unabhängig zu machen und die gängelnde Tradition abzustreifen, und so gelangt sie durch fremdartige Neuerungen zu den Anfängen einer Originalität, die sie etwas später vollends erreicht; dieser Charakter des Ringens bezeichnet ihre zweite Periode. Vom 13. Jahrh. an ist dieser Kampf entschieden; sie hat ein eigenthümliches Gesicht gewonnen, eine phantastische Originalität ohne jedes bekannte Vorbild, gleich dem Volke, das sie geschaffen. Auf die einzelnen Phasen dieser Entwicklung haben wir nun im Folgenden näher einzugehen.

Neuntes Kapitel.

Erste Periode der arabischen Architektur. Der arabisch-byzantinische Stil.

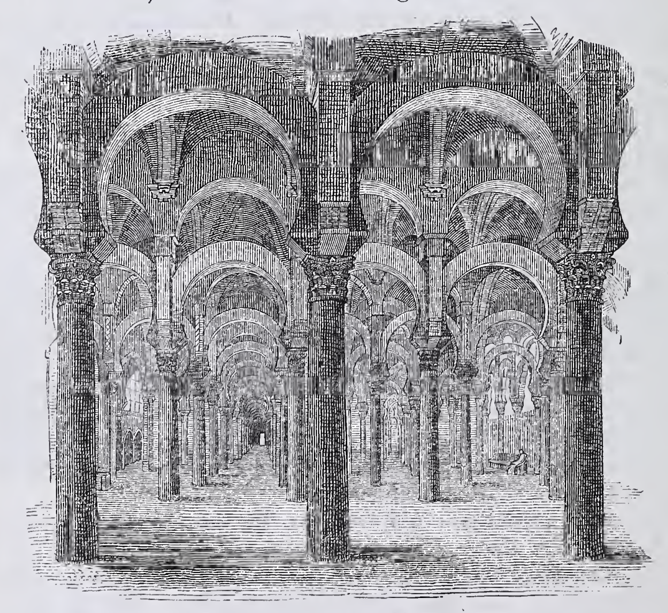
Seit dem 8. Jahrh. bediente sich der Stamm der Ommijaden zu seinen Bauten der Trümmer der herrlichen römischen Bauwerke von Itálica, Mérida, Zaragoza und anderen Städten. Von den Lateinern empfingen die Araber den Gesammtplan, die Form und Eintheilung ihrer Gebäude, mit einigen unwesentlichen Abweichungen im Grundriss; in der Ausstattung aber mit glänzendem Ornament, in allen Einzelheiten, die zur Phantasie sprechen und vielmehr von künstlerischen Einfällen als von festen, aus dem Gefüge des Ganzen fliessenden Regeln abhangen, folgten sie den Byzantinern, schon durch die grössere Bekanntschaft mit ihrem Reich veranlasst, nicht minder aber auch durch das Feuer und die Frische ihrer Erfindungskraft und den orientalischen Charakter ihrer Civilisation. Von ihnen eigneten sie sich an: die Würfelkapitäle mit den abgerundeten untern Kanten, die mit anderen der römischen Schule abwechselten; die Zacken oder Festons von kleinen Halbkreisen am untern Saume der Bögen, die mit Bildwerk ausgefüllten Vierecke, in die sie dieselben einschlossen, und viele andere schon bei den Hauptbauten neugriechischen Stils vorkommende Ornamente.

Bei der Wahl und Zusammenstellung dieser, andern Schulen entnommenen Details leitete sie der Instinct, nicht eine künstlerische Absicht. An Stelle der Orginalität erscheint darum in diesem bunten Formengemenge die Willkür und der Wunsch, eine Kunst zu haben, die sich von der antiken unterscheide, deren Elemente jedoch fortwährend an sie erinnern mussten. So bedienten sich die Araber in dieser Periode des Marmors und der Säulen aus römischen Gebäuden und passten sie mit seltsamen Verstümmelungen ihrer eigenen noch charakterlosen Bauart an, mit vergeblichem Bemühen, sich von den Traditionen, die bisher in den Ländern römischer und griechischer Kaiserherrschaft gegolten hatten, völlig loszumachen.

Unter den verschiedenen Bögen, die sie vorfanden, entschieden sie sich von Anfang an für die Hufeisenform, mit Vernachlässigung des Rundbogens, den sie eben so wohl kannten, und des Spitzbogens, den sie später anwandten, obwohl er häufig von selbst bei ihren Bauten aus dem Zusammenstoss und der Verbindung von Rundbögen entstand, wie z. B. an der Moschee von Córdoba. Hierin wichen die spanischen Araber von denen ab, die in Aegypten Bauten unternahmen und um dieselbe Zeit

sich des Spitzbogens bedienten. Noch andere Unterschiede machen sich geltend: Die Bauten der Halbinsel sind weniger ausgedehnt als die von Cairo, weder von so imponirender Grösse, noch aus so solidem, massigem und dauerhaftem Material aufgeführt; aber sie übertreffen sie an Feinheit und Anmuth, an Neuheit und Fülle der Ornamentirung, an Durchsichtigkeit und phantastischer Verschlingung der Zierathe, an heiterer Wirkung und zauberhaftem Reiz der Composition, Eigenschaften, die freilich erst in der Blütezeit des Kalifats zur vollen Entwicklung gediehen. Im Anfang macht sich, als hätte das noch Unsichere ihrer politischen Lage auf die Unbestimmtheit der Formen Einfluss gehabt, eine gewisse Verwahrlosung geltend, ein Pomp, der mehr den Prunk als den Geschmack im Auge hatte, und jenes Schwanken der Unerfahrenheit, die ihre Mittel noch nicht übersieht, aber übermüthig und anmassend nicht Anstand nimmt, eine neue und schwierige Bahn zu betreten, wo sie Originalität zu erreichen hofft, und darum empfangene Lehren nicht ganz verschmäht, ohne doch auf sie zu schwören.

Glücklicherweise ist uns zur Beurtheilung der arabischen Baukunst in dieser ersten Periode ein nach Verdienst berühmtes Denkmal erhalten, vielleicht das einzige seiner Art. Wir meinen

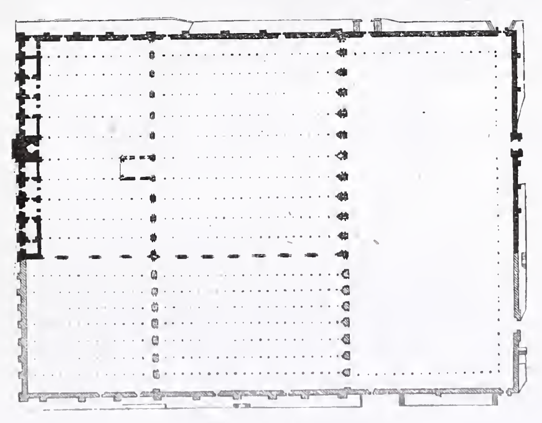


Querdurchblick in der Moscheé von Córdoba.

die Moschee von Córdoba, die von den Christen nach der Wiedereroberung in eine Kathedrale umgewandelt wurde. Im Jahr 786, als das Kalifenreich von den besiegten Gothen einen

unverhofften Widerstand erfuhr, legte Abdo-r-rahmán I., wie man sagt nach von ihm selbst entworfenen Zeichnungen, die Fundamente. Sein Sohn Haxem vollendete den Bau und sein Nachfolger erweiterte ihn durch grossartige Anbauten. Nicht in allen seinen Theilen steht er heute noch vor uns wie in seinen besten Zeiten. Die höchst reichen Plafonds von Holz mit glänzendem Farben- und Goldschmuck haben Gewölben weichen müssen; ein Theil des Gebäudes wurde niedergerissen, damit man das plateresk Kreuzschiff einfügen konnte, dessen Pracht und Schönheit, die hier nicht am Orte sind, die Einheit der Gesammtcomposition zerreissen und dem ursprünglichen Charakter widerstreben. Andere Neuerungen und Zerstörungen hat man sich am Aeusseren des Gebäudes erlaubt, die ebenfalls nicht wohl stimmen wollen. Durch alles dieses aber ist das Gebäude seiner eigenthümlichen Physiognomie nicht beraubt worden, seiner Originalität nicht verlustig gegangen. Grundriss, Gefüge der wesentlichen Theile, die wunderwürdige Disposition der vielen ausgedehnten Galerien, welche die ungeheuren Räume theilen, jener Wald von Säulen, der ihnen eine so seltsam überraschende Wirkung verleiht, jene merkwürdige Art, die Arkaden zu verschlingen und die eine über die andere zu stellen — das Alles ist erhalten, obwohl es mehr ersonnen scheint, die Sinne flüchtig durch fabelhafte Bilder zu bezaubern, als die Stürme der Jahrhunderte standhaft zu überdauern.

Wir bewundern an der Moschee von Córdoba wahrhafte Grösse, imponirende Verhältnisse, die durch die Einfachheit der Linien

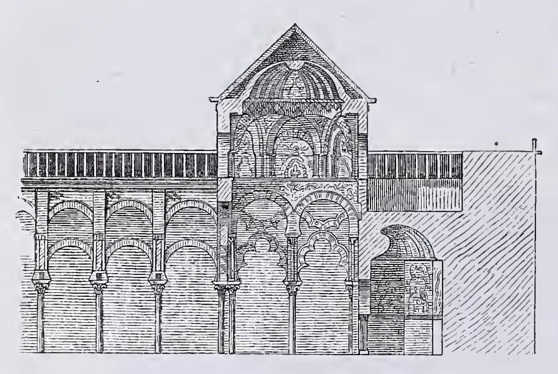


Grundriss der Moschee von Córdoba.

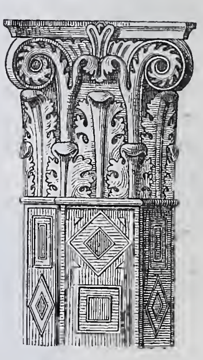
und Profile nur gehoben werden, eine schwere und strenge Solidität, die den Eindruck von Macht und Herrschaft erregt; wie der Islam selbst, der sie seinen Satzungen gründete, etwas Geheim-

nissvolles und Phantastisches hat, das verführt und blendet, so auch diese Moschee.

Im Uebrigen ist, gleichwie bei allen Moscheen aus den ersten Zeiten des Islam, im Grundriss und der inneren Raumvertheilung und in der Art der Gliederung auch bei dieser von Córdoba eine Nachahmung der alten griechisch-römischen Basiliken ersichtlich. In einem Parallelogram, das 620 Fuss lang und 440 breit ist, umfasst sie neunzehn Schiffe, die von Osten nach Westen, und neunundzwanzig, die von Norden nach Süden laufen. Diese Schiffe, die sich in rechten Winkeln kreuzen, werden von mehr als vierhundert Säulen aus verschiedenem Marmor getragen, fast sämmtlich aus römischen Gebäuden entnommen, und setzen sowohl durch ihre überraschende Mannigfaltigkeit, als auch durch ihre Zusammenfügung, durch die Verbindung und Entwicklung ihrer weitläufigen Umgänge, durch den Ernst und die unbeschreibliche



Stück vom Durchschnitt in der Moschee von Córdoba: Arkaden des Mittelschiffes, Maksura und Zancarron.



Moschee zu Córdoba: von d. Pilastern über den Arkaden des Mittelschiffes.

Majestät ihres Eindrucks in Erstaunen. Ueber den Hufeisenbögen, die die Schiffe theilen, erheben sich andere, die sich auf eine ganz eigene Art mit den ersteren kreuzen, und zwar nicht die Kraft und Kühnheit der Spitzbögen in den christlichen Kirchen erreichen, noch sich zu so beträchtlicher Höhe wie diese erheben, dafür aber sich dem besonderen Charakter dieses Werkes aufs Schicklichste anschliessen und ihm jenes fremdartige Ansehen geben, das es vor allen bekannten Bauwerken so eigenthümlich auszeichnet. Die Ornamentirung entbehrt noch der späteren Feinheit, ist noch etwas roh und gelegentlich geschmacklos und sieht aus wie alle Versuche eines geistreichen Volkes, bei dem das Gefühl der Grösse der Entwicklung vorausgeeilt ist.

Bei dem grössten Theil der an der Moschee von Córdoba angewandten Ornamente ist die byzantinische Herkunft nicht zu verkennen, obwohl bei der Nachahmung eine gewisse Freiheit und ein bemerkenswerthes Streben nach Selbständigkeit durch-

klingt. Neugriechischen Stils sind die Zacken an den Bögen, viele von den Kapitälen, die buntglasirten Ziegel, die Arkadenfenster und die halbrunde Kuppel des Mihrab, die sich an vier Punkten durch eine Combination von Rundbögen, auf denen sie ruht, dem viereckigen Plan des Gebäudes anschliesst. Dieser Theil des Gebäudes, den Al-haquem im J. 965 erbaute, zeichnet sich vor den andern aus durch seine brillante und reiche Ornamentirung, seine Säulen und Marmorarbeit und die Mosaiken an dem Eingangsbogen eines kleinen achteckigen Sanctuariums, das durch eine muschelförmige Kuppel aus einem einzigen Stück weissen Marmors bedeckt wird.

Diese Bauweise erhielt sich unter den Arabern von der Mitte des 8. bis ans Ende des 10. Jahrhunderts. Wir sehen sie noch an verschiedenen Gebäuden zu Toledo, an der Brücke von Córdoba, die Anfangs des 8. Jahrh. Alsamah erbaute, Anfangs des 10. Háxem erneuerte; an den gegenwärtig sehr verfallenen Ruinen des alten Alcázar von Córdoba, wo es schon schwierig ist, die Theile des ursprünglichen Werkes von den andern späteren zu unterscheiden; an dem öffentlichen Badehaus, das Ibrahim Iscandari im J. 731 oder wenig später zu Murcia anlegte. Das schöne maurische Bad, das im Kapuzinerkloster zu Gerona erhalten ist, kann nicht, wie Viele wollen, in diese Epoche verlegt werden. Man braucht nur seine Structur zu untersuchen, um es viel später zu datiren. Viel reiner im Geschmack, als die Moschee von Córdoba, ist es merkwürdig durch die Feinheit und Grazie der Säulen, den leichten Schwung der Kuppel, die auf ihnen ruht, die schlanke und zierliche Form der Verbindung dieser Art von Stylobat, dessen Construction schon eine Stufe der Kunst voraussetzt, die die Araber erst in den Glanzzeiten ihrer Regierung zu Granada erreichten, als sie diese Stadt mit den Zauberschlössern der Alhambra schmückten. Von 714 bis 830, wo sie Gerona besassen, wandten sie bei ihren Bauten keine anderen Stilgesetze an, als die der Moschee von Córdoba, mit der die Bäder von Gerona nichts gemein haben. Diese sind vielleicht im 13. Jahrh. von christlichen Künstlern gebaut worden, die bei den Arabern in die Schule gegangen waren.

Der Eifer, mit dem die Kalifen ihre Staaten von Córdoba, sobald sie darin festen Fuss gefasst hatten, zu schmücken bemüht waren, ist nicht weniger überraschend, als die Schnelligkeit ihrer Eroberungen und ihre glänzenden Siege. Ueberblickt man die ansehnliche Zahl der damals errichteten Gebäude, so scheint es nicht anders, denn als ob sie im ungestörten Genuss des Friedens einzig den Künsten und dem Wunsche, durch sie ihr heranwachsendes und noch gar unsicheres Ländergebiet zu verschönern, gelebt hätten. Dürfen wir der Angabe Cardonne's in seiner „Geschichte Africas und Spaniens unter der Herrschaft der Araber“

glauben, so besass Córdoba allein im 10. Jahrh. 600 Moscheen und 900 öffentliche Bäder. Von andern hervorragenden Gebäuden haben wir beachtenswerthe Kunde durch die arabischen Schriftsteller und unsere eigenen Chronisten. Alsamah, Walí von Spanien, hatte trotz der Unhaltbarkeit seiner neubegründeten Einrichtungen die schöne Brücke von Córdoba begonnen, die später (717) von Ambisa vollendet wurde. Von demselben Geiste beseelt, liess Yusuf-Al-Fehri, einer seiner ausgezeichnetsten Nachfolger, ums Jahr 716 allerorten die Brücken, Moscheen und Heerstrassen von Andalucía bis nach Toledo, Mérida, Lisboa, Zaragoza und Tarragona repariren.

Zehn Jahre später gründet Abdo-r-rahmán, der durch seine Pflege der Civilisation, seine Prachtliebe und seine Triumphe so hohen Ruhm erlangt hat, nach dem Muster des von seinem Grossvater zu Damascus erbauten Palastes jenen nahe bei Córdoba, der unter dem Namen Rusafa bekannt ist; er erbaut ferner einen Thurm in den reizenden Gärten dieser Stadt und die Hauptmoschee von Santaren, Lisboa, Coimbra und andern Städten. Und als ob so bedeutende Werke nicht genug für seinen Ruhm wären, errichtet er das Münzhaus, genannt Ceca, und nimmt die prächtige Moschee von Córdoba in Angriff, die sein Sohn Háxem im J. 795 mit glücklichem Erfolg weiter führt. Unter der Regierung dieses Fürsten gibt der geheime Staatsrath Farquid-ben-Aún seinen Namen einer sehr schönen Fontaine, die bei den Arabern für eines der merkwürdigsten Denkmäler der Ommijadenherrschaft galt. Sevilla verdankt Abdo-r-rahmán die Restauration seiner Mauern (843) und andere Städte ihre Hauptmoscheen. Háxem-ben-Abdo-l-âzíz stellt im J. 886 Ubeda wieder her und umgiebt es mit festen Mauern. In den Bergen von Cazlona erbaut Lebi-ben-Obaydolla bequeme Häuser zum öffentlichen Nutzen. Mohammad, Sohn und Nachfolger Abdo-r-rahmáns, verschönert Córdoba mit prachtvollen Bädern ums Jahr 852, und auf Anordnung Suwarben-Hamdún's erhebt sich im J. 889 die Citadelle von Granada und im Jahr vorher werden die Mauern von Baza, Jaen und Guadix einer Reparatur unterworfen.

All diese Fürsten aber übertrifft an Pracht- und Kunstliebe der berühmte Abdo-r-rahmán III. Als hätte er bei seiner Herrschaft nur die Ausbreitung der Künste im Auge gehabt, da ihn doch die grössten Unternehmungen zur Befestigung und Mehrung seiner Macht beschäftigten, erbaut er in Córdoba Moscheen und Fontainen von Marmor, restaurirt die Brücke über den Guadalquivir, lässt die Paläste und königlichen Alcázars in neuen Stand setzen, baut die Synagoge von Granada, legt im J. 936 den Grund von Medinat-Az-zahrá mit seinen verzauberten Schlössern und herrlichen Gärten, versorgt Córdoba mit Wasser, indem er zu dem Ende staunenswerthe Arkaden

und Canäle anlegt, verschönert im J. 951 die Moschee dieser Stadt durch einen Thurm, gibt der Synagoge von Tarragona eine neue Ausschmückung und lässt die von Segovia restauriren, indem er ihren Mihrab mit kostbaren Säulen schmückt. Sein Sohn Al-haquem, der die Kunstliebe nicht so weit trieb und weniger dem Glanze nachhing, hat trotz all seiner Sorgen, trotz der innern Unruhen, die nicht minder als die christlichen Waffen das muselmännische Reich auf der Halbinsel in Noth brachten, dennoch unter andern Werken zum öffentlichen Nutzen Granada, Murcia, Valencia und andere Städte ums Jahr 961 mit weitläufigen Flusscanälen und grossartigen Aquäducten beschenkt, die nicht wenig zum Flor des Landbaues beitrugen. Córdoba erhielt im J. 981 die schöne Moschee, genannt Sobeiha, und Toledo zwei andere, die bei den Arabern in nicht geringerem Rufe standen, unter der Leitung des Baumeisters Fatha-ben-Ibrahim el Omaya erbaut.



Nische im Kreuzgange der Kathedrale von Tarragona vom Jahr 960.

Allen diesen Bauten thaten es an Pracht und Schönheit die von Medinat-Az-zahrá zuvor, jener zauberhaften Stadt, die dem feinen Geschmack und der prunkvollen Freigebigkeit des glänzendsten aller abendländischen Kalifen, Abdo-r-rahmán's III. ihre Entstehung verdankte. Er weihte sie der Liebe und dem Vergnügen und legte den Grund im J. 936 zwei Meilen von Córdoba in einer anmuthigen, lachenden Gegend, im glücklichsten Klima, unter einem heitern und reinen Himmel. Die zärtliche Leidenschaft für die schöne Az-zahrá, das Kleinod seines Harems, veranlasste diese seltsam herrliche Schöpfung und damit sie in Allem poetisch und schön sei, nannte er sie nach dieser geliebten Sklavin, deren arabischer Name „Blume“ bedeutet. Was der wollüstige Luxus des Orients nur erfinden konnte, um den Sinnen zu schmeicheln, häufte der verschwenderische Kalif hier zusammen. Den Mittelpunkt der Anlage bildete ein prächtiger Palast, über dessen Hauptportal die Statue der Az-zahrá stand, obwohl der Koran jede Darstellung der Menschengestalt verbietet.

Es erbaute ihn nach Einigen der Architekt Abdullah-ben-Yunas, nach andern Muslimaton-ben-Abd-Allah; die be-

rühmtesten Künstler von Konstantinopel und Bagdad waren dabei beschäftigt, aus Afrika wurden 1013 Säulen, 19 aus Rom gebracht und 140 vom griechischen Kaiser dem Kalifen zum Geschenk gemacht. Stücke aus römischen Gebäuden von kostbarem Marmor mannigfacher Art wechselten ab mit andern aus den besten Brüchen Spaniens, wie Tarragona, Almería und Cuenca. Wenn die überschwänglichen poetischen Beschreibungen der Araber einigen Glauben verdienen, belief sich die Zahl (der Säulen?) auf 4312, und dieser Pracht entsprach der Luxus versilberter und vergoldeter Thüren aus Eisen und Erz, die kostbaren Fussböden und Wandverkleidungen mit reichem Marmor und Jaspis. Quellen und Fontainen und prachtvolle Bäder von ausgesuchter Arbeit erhöhten den Zauber dieser königlichen Wohnung. Die Fontaine, die in der Mitte des sogenannten Kalifensaales stand, ging in einen goldenen Schwan aus, der in Konstantinopel höchst kunstreich und vollendet gearbeitet war; über ihm hing von dem gold und blau verzierten Dache herab die reichste Perle, ein Geschenk des Kaisers von Constantinopel an den Kalifen. Reizende Gärten mit den anmuthigsten Ausblicken, voll von Blumen, kostbaren Marmorbädern, reichlichem Wasser und Myrten- und Lorbeergebüschen umgaben den Palast, und in ihrer Mitte erhob sich ein Pavillon, getragen von weissen Marmorsäulen mit vergoldeten Kapitälen, in dessen Mitte eine besonders kunstreiche Fontaine Strahlen des reinsten Quecksilbers in ihr geräumiges Becken goss, die in der Sonne in allen Regenbogenfarben erglänzten und durch ihren Wechsel entzückten.

Unter den Gebäuden, die zu dem Palaste gehörten, war eines der bedeutendsten und ansehnlichsten die Moschee, deren Grösse und Reichthum dem wundervollen Complex von Baulichkeiten, zu dem sie gehörte, angemessen war. Trotz ihrer grossen Dimensionen wurde sie, wie die Orientalen behaupten, in sehr kurzer Zeit vollendet, umfasste fünf Schiffe und hatte einen Mihrab (Kanzelbau), der 97 Ellen lang und 49 breit war.

Nach einander haben Murphy, Conde, Girault de Prangey, Owen Jones und Batissier auf die Autorität der arabischen Schriftsteller hin eine umständliche Beschreibung der Wunder von Medinat-Az-zahrá gegeben. Obwohl wir jene Gewährsmänner nicht für gültige geschichtliche Zeugen halten und der lebhaften orientalischen Phantasie das Beste zuschreiben, so fällt es uns doch nicht ein zu zweifeln, dass ein ungewöhnlicher Pomp und Aufwand zu Medinat-Az-zahrá zu jenen Schilderungen Anlass gegeben habe. Unbegreiflich aber ist es, dass soviel Pracht und soviel Geist nicht wenigstens ein Jahrhundert zu dauern vermochten, sondern von den eigenen Besitzern vernichtet wurden. Weder als ein Denkmal der Munificenz und Macht Abdo-r-rahmán's III., noch als ein ehrenvolles Zeugniss für die orientalische Civilisation, noch als der kostbarste Schmuck des Kalifats im Occident fanden

die Paläste der Az-zahrá Gnade vor der blinden Wuth der feindlichen Stämme, die sich den Besitz von Córdoba streitig machten. Unter der Herrschaft von Háxem begann die Zerstörung ums Jahr 1008, und heute ist nicht die geringste Spur vorhanden, die auch nur den Ort andeutete, wo die Cultur der Araber den Gipfel des Glanzes und Ruhmes erreichte.

Zehntes Kapitel.

Zweite Periode der arabischen Architektur. Zeit des Uebergangsstils.

Mit grossem Eifer setzten die ommijadischen Fürsten von Córdoba die mannigfachen Bauten zum Schmuck und Nutzen ihrer grösseren Städte fort, als die innerlichen Wirren eines Theils, andern Theils die Fortschritte der christlichen Waffen sie nöthigten, die kriegerischen Stämme der benachbarten afrikanischen Küste zu Hülfe zu rufen. Da das Königreich Fez schon in den letzten Jahren des 10. Jahrh. beruhigt war, hatte Al-mansor bei seinen militärischen Unternehmungen zu den Barbaresken seine Zuflucht genommen. An diesen und anderen ebenso kriegerischen Völkerschaften desselben Landes suchte in der Folge Suleymam eine Stütze für den Thron, den blutige Parteiungen unter seiner stürmischen Regierung unaufhörlich gefährdeten. Alí führte damals neue Truppen, die von Ceuta gekommen waren, gegen ihn, und von ihnen zum Kalifen der mahometanischen Staaten der Halbinsel ausgerufen hinterliess er in dem Bürgerkrieg, den er entzündete, seinen Landsleuten einen Zunder ewigen Ehrgeizes, indem er sie auf die Bahn der Invasion führte. Bald als Hülfstruppen und Abenteurer, bald als offene, erklärte Feinde derselben Fürsten, die sie zu Hülfe gerufen hatten, war es ihnen möglich, durch diese Unruhen eines Tages den Besitz des abendländischen Kalifats zu erringen. Die Meerenge von Gibraltar war den kühnen Gelüsten der ruhelosen Stämme von Fez und Marocco keine Grenze mehr; mehr als einmal setzten sie über, und boten ihre eigennützigen Dienste den Walís Andalusiens dar, die sie darum angingen, je nachdem sie ihrer gegen einheimische Parteien oder die Gewalt der Christen bedurften. Yahya, Alí's Sohn, ehrgeizig und thatenlustig wie er, brach damals an der Spitze seiner Landsleute von Ceuta auf, um sich den Absichten

seines Oheims Alcasem zu widersetzen und ihm die Oberhoheit über das araische Spanien, nach der er strebte, streitig zu machen.

So kam es, dass sich in die blutigen Zwistigkeiten der Muselmänner, die ums Ende des 10. Jahrh. entbrannten, mehr und mehr die moresken Stämme einmischten, um zuerst die vollständige Zerstückelung des weiten abendländischen Kalifats, dann den Untergang der kleinen, aus seinen Trümmern gebildeten Reiche zu verursachen. Diese innerlichen Wirren, die mit blinder Hartnäckigkeit und wachsender Erbitterung auch dann noch fortwütheten, als die Monarchen von Leon und Castilien sich durch die Eroberung von Toledo kühner und furchtbarer als bisher erwiesen, veranlassten endlich, freilich sehr unbedachter Weise und mit Verkennung ihrer eigenen Interessen, Mohammad, den Kalifen von Sevilla, im Einvernehmen mit den Kalifen von Badajoz, Granada und Almería, im Gefühl ihrer Schwäche ihren unversöhnlichen Feinden gegenüber die Almoraviden zu Hülfe zu rufen, die durch ihre Tapferkeit und ihre Eroberungen berühmt und als Gründer eines grossen Reichs gefährliche Nachbaren auf der andern Seite der Meerenge waren. Unter der siegreichen Anführung ihres tapfern Feldherrn Yusuf-ben-Texefin landeten sie in Spanien unter dem Namen von Hülfstruppen und mit Planen von Eroberern, stürzten die muselmännische Macht, um die ihrige an ihre Stelle zu setzen, und unterwarfen sich nach einander Sevilla, Badajoz, Almería, Granada und Valencia, die ihrer Treue und ihrem Muth sich allzu blindlings anvertraut hatten. Der kurzen und verhassten Herrschaft dieser Africaner folgte die menschlichere und länger dauernde der Almohaden, die gleich jenen von ihren Glaubensgenossen nach der Halbinsel gerufen worden waren, und wenn sie auch trotz ihrer weit grösseren Cultur und Toleranz, Kunst- und Friedensliebe im Anfang wie alle Eroberer gebahrten, doch immer grössere Proben von Kraft und Staatsweisheit gaben. Ihre eifrigen Bemühungen, das Loos ihrer Völker zu verbessern und ihre materiellen Interessen zu pflegen, gewann ihnen endlich die Sympathien des unterworfenen Landes, das sie wie seine Söhne und Vertheidiger ansehen lernte.

Die Baukunst, die damals gleich den übrigen, während der Bürgerzwiste vernachlässigten Künsten wieder emporkam, verlor nunmehr einen Theil ihrer ursprünglichen Rohheit und liess schon eine gewisse Originalität durchschimmern, ein sehr merkliches Streben, sich von den byzantinischen Traditionen und römischen Reminiscenzen zu emancipiren, jene Vorliebe für die orientalische Pracht, die sie später an den Ufern des Genil und Darro und in den Gärten des Generalife so verschwenderisch zur Schau trug. Dies Zusammentreffen der Niederlassung der neuen moresken Dynasten in Spanien mit der neuen Richtung des Baustils hat

Viele zu dem Glauben verleitet, als sei sie durch jene hervorgerufen und ein Product ihrer Cultur. Wo aber war die Cultur der Almoraviden und Almohaden, die einen so bedeutenden Fortschritt hätte bewirken können? Aus ihrer Heimath konnten sie sie nicht mitgebracht haben, wo sie eben erst durch Waffengewalt ein Reich gegründet hatten und noch zu ungesichert in ihm waren, um die Waffen mit den Werkzeugen des Friedens zu vertauschen. Ihre noch sehr junge Civilisation stand gegen die der Araber in Córdoba weit zurück, und die erleuchteten Absichten Abdo-l-Mumen's, seine Begünstigung der Gelehrsamkeit und die wissenschaftlichen Anstalten, die er in Marocco anlegte, reichten nicht hin, die wilde Natur seiner Vasallen mit Einem Schlage umzuwandeln und aus leidenschaftlichen Kriegern treffliche Künstler zu machen. Nicht besseren Grund haben wir, jene Fortschritte der Kunst den genialen Tendenzen der neuen Eroberer zuzuschreiben, die an ein bewegtes, unstätes Ringen nach Kampfruhm gewöhnt, nicht leben konnten, ohne Kämpfe zu suchen; indem sie sich in eine neue Form der Herrschaft fügten und einen Staat schufen, liegt auf der Hand, dass sie, genöthigt die Baukunst zu pflegen, vielmehr Nachahmer als Erfinder gewesen sein, sich eher einem bekannten Muster hingegeben haben werden, als dass sie ein neues geschaffen oder es mit Hülfe der Erfahrung durch eine Reihe allmähliger Versuche vervollkommnet hätten. Nur unter dem wohlthätigen Einflusse des Klimas von Baetica streiften die Mauren nach und nach ihre Rohheit und Wildheit ab und gewöhnten sich zu der Cultur der dort schon lange Zeit ansässigen Araber.

Die Neuerungen, die an dem Stil der früheren Periode nunmehr hervortreten, gehören nicht Spanien allein an; sie finden sich auch an Baudenkmälern in Aegypten. Es sind naturgemässe Fortschritte der Kunst unter dem Einflusse des Islam, Fortschritte des architektonischen Genius im Orient so gut wie auf der Halbinsel, von demselben Geiste beseelt, denselben Eindrücken unterworfen. Die spanischen Araber befanden sich in der Lage, diese Fortschritte zu würdigen, und die Erfolge erleichterten es ihnen sich ihrer zu bemächtigen, gerade zu der Zeit, wo die Mauren anfingen mit einiger Sicherheit den Besitz der weiland ommijadischen Staaten zu geniessen. Ueberdies sind die wahren Ursachen der Entwicklung der arabischen Architektur im 11. und 12. Jahrh. bekannt. Vorbereitet wurde sie durch die Siege Abdor-rahmán's, den fortwährenden Schutz, den er Künsten, Ackerbau und Handel angedeihen liess, sein umfassendes Genie für Civilisation und seine natürliche Prachtliebe; durch die friedliche Regierung seines Sohnes Al-haquem II., der die Wissenschaften liebte und förderte, durch den Einfluss der Expedition Al-mansor's und seiner Streifzüge durch Leon und Castilien, durch die Macht und den Glanz, den damals das Kalifat von Córdoba erlangt hatte, seine Beziehungen zu dem griechischen Kaiserreich und den Ehr-

geiz, die Grösse und Cultur von Damascus und Bagdad zu überbieten. Der Anstoss war gegeben; die Mauren nahmen ihn auf und liessen sich von ihm leiten, indem sie sich der Gesellschaft, in der sie lebten, anbequemten.

Nun zeigt sich die Architektur unter den Händen geschickter und erfahrener Leute, die auf eine feste Sesshaftigkeit in blühenden Landstrichen rechneten, von einem fröhlichen Muth beseelt und wenn auch noch nicht völlig zur Originalität entwickelt, so doch schon unabhängig genug, um es im 13. Jahrh. zu werden. Ihre Baudenkmäler, in denen dies Streben ersichtlich ist, haben endlich schon einen eigenen Charakter, schmücken sich mit rosettenartigen und geometrischen Figuren, die complicirter sind als in der vorhergehenden Epoche, und den Stuccaturen und Vergoldungen, die späterhin, reicher und zierlicher, bei der prachtvollen Ornamentirung der Alhambra eine so grosse Rolle spielen. Die Kapitäle, die ihre alte Form nicht aufgeben, noch sich völlig vom byzantinischen Geschmack losmachen, sondern in einigen Grundzügen daran erinnern, sind dann schon eleganter, leichter und sauberer in der Ausführung; so z. B. die



Puerta del Sol zu Toledo.

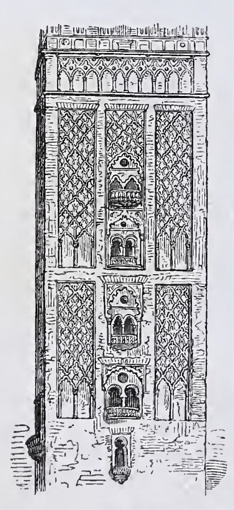
an den zwei Nord- und Süd-Arkaden der Kapelle von Villaviciosa in der Kathedrale von Córdoba und die Säulenkapitäle an den zierlichen Arkadenfenstern der Giralda von Se-

villa. Eine bedeutende Verbesserung erfuhren auch in dieser zweiten Periode die mit Zacken festonnirten Bögen, die man in der Moschee von Córdoba anwandte; sie sind mannigfaltiger und feiner, da man die Kreisabschnitte verkleinerte und sie planmässig und sinnreich verschlang. Die buntfarbig emaillirten Backsteine, die sich zu einer Art von Mosaik zusammenfügten, wie sie bei den Persern im Gebrauch war, wechseln ab mit den byzantinischen Ornamenten und tragen, wie nicht minder die antiken Säulen, zum Glanz des ganzen Werkes bei. So auch die Combinationen von Backsteinen, aus denen Gewebe, winklige Festons und andere Zeichnungen entstehen. Ein weiteres Ornament waren die höchst sinnreich componirten Stuck-Reliefs und die Inschriften mit grossen viereckigen altarabischen Schriftzeichen, die mit Arabesken durchflochten waren. Zu den Hufeisenbögen kommen die an ihren Enden verlängerten Spitzbögen hinzu, wie man sie an der Puerta del Sol zu Toledo sieht, und diese Anwendung des Spitzbogens, die in der Folge allgemein wurde, trug wesentlich dazu bei, die Gebäude leichter und mannigfaltiger zu machen.

Die Neuerung aber, welche die Denkmäler dieser Epoche am meisten empfiehlt, sind die Tropfsteingewölbe, gebildet aus kleinen hängenden Kuppeln, die dergestalt verschlungen sind, dass sich höchst kunstreich vertheilte Stalaktiten reizend gruppiren. Die wenigen Beispiele dieser Construction in unserer Epoche sind als ein Versuch anzusehen, der in der Folge immer wieder erneuert an Reichthum und Schönheit mehr und mehr gewann und endlich zu einer der hauptsächlichsten und eigenthümlichsten Schönheiten des arabischen Stils führte. Wir finden diese Art von Kuppeln schon in dem grossen Saal des Alcázar von Sevilla, obwohl hier noch nicht so schlank und zierlich wie später in den prachtvollen Gemächern der Alhambra.

In diese Periode des arabischen Stils gehören: die Kapelle von Villaviciosa im Centrum der Kathedrale von Córdoba, mit ihrer verschwenderischen Decoration, ihrer Originalität, ihren schönen Arkaden und den reichen Stuccaturen, die sie so merkwürdig machen; die Puerta del Sol in Toledo, ungefähr gegen Ende des 11. Jahrh. erbaut und interessant durch ihre Zackenbögen; die Reste der alten Moschee, die in der Kathedrale von Sevilla erhalten sind, und ihr Orangenhof; Santa Maria la Blanca in Toledo, ein sonderbarer und merkwürdiger Bau, mit fünf Schiffen, achteckigen Backsteinpfeilern und Galerieen von Tropfsteinbögen; die Kirche del Corpus Christi in Segovia, eine Nachahmung jener; die Kirche Santiago del arrabal (in der Vorstadt) zu Toledo; die Bäder der Cava in derselben Stadt; ein Eingangsbogen an Santa Maria la Real zu Burgos und die Giralda von Sevilla.

Dieser anmuthige Thurm, vielleicht der bedeutendste und eigenthümlichste, den die Araber in all ihren weiten Gebieten uns hinterlassen haben, ist nicht nur durch seine schönen und reichen Arbeiten, seine treffliche Gliederung und grosse Höhe, sondern auch durch den berühmten Architekten, dem man ihn zuschreibt, bemerkenswerth. Es ist eine ziemlich allgemeine Meinung, dass Geber oder Hever, den man als den Erfinder der Algebra bezeichnet, ihn im 12. Jahrh. erbaut habe. Er ist heute nicht mehr erhalten, wie er in seiner besten Zeit war; damals krönten ihn phantastisch genug vier grosse bronzene Kugeln; nachdem sie aber durch das Erdbeben von 1395 von ihrer Stelle gerissen worden, fügte der Architekt Fernan Ruiz ums Jahr 1568 drei Obergeschosse griechisch-römischen Stils hinzu, die dort von schlechter Wirkung sind und dem Charakter des arabischen Baues durchaus widerstreiten. Dieser ist bis zu einer Höhe von 6 Fuss von Stein, das Uebrige Backstein. Schöne Muster bedecken die Mauern wie eine reiche Stickerei, dazwischen elegante Arcadenfenster mit Rund- und Spitzbögen, die auf sehr schönen byzantinischen Säulen ruhen. Auf 35 kunstvoll vertheilten und über Gewölben aufgeführten Terrassen kann ein Mann zu Pferd auf die Plateform gelangen, die 174 Fuss über der Erde sich erhebt. Ausgezeichnet ist die Kühnheit und Leichtigkeit der Structur, obgleich die Grundfläche viereckig ist, und die Mauern, die von der Basis an in gerader Linie aufsteigen, in ihren Gliederungen keine Mannigfaltigkeit haben.



Von der Giralda zu Sevilla.

Noch andere Reste arabischer Bauten aus dieser zweiten Periode sind uns erhalten und von einer weit grösseren Anzahl haben wir interessante Notizen, die beweisen, bis zu welchem Grade damals die spanischen Araber die Baukunst pflegten. Je mehr die Könige von Castilien und Aragon durch neue Eroberungen das Gebiet der Mauren einengten, desto mehr konnten diese ihre Kräfte auf einen kleinern Raum concentriren und die Mittel, die sie früher auf ein grösseres Reich verwenden mussten, einigen wenigen Städten zu Gute kommen lassen. Granada fing an mit Sevilla und Córdoba an Grösse und Pracht zu wetteifern und erfuhr, da Toledo schon D. Alonso VI. unterworfen war, im Laufe der Zeit immer bedeutendere Verschönerungen durch seine Fürsten. Wir rechnen zu den hervorragendsten den herrlichen Palast, erbaut im J. 1136 von seinem Walí Mohammad-ben-Said, vom Stamme der Almoraviden. Nicht

geringer war der Aufwand bei der im J. 1172 zu Sevilla erbauten Synagoge (unter der Regierung Yusuf's, des Sohnes von Abdo-l-mumen) und der Moschee, die in der nämlichen Stadt Yacub-Al-mansór im J. 1196 zum Andenken und zur Feier seines Sieges erbauen liess.[1] Derselbe liess auch den Grund zu der Stadt Rabat (in Africa) legen, die eine Synagoge und einen Thurm hatte. Dem kriegerischen Geist Amiro-l-mumenín's verdanken das Schloss und die Mauern von Talavera de la Reina ihre Entstehung. Unter den Moscheen von Toledo ragen die zwei von Phato-ben-Ibrahim hervor; Mohammad-ben-Abdo-r-rahmán liess fünfzig Moscheen und Collegien repariren und baute überdiess eine Basilica für die Gerichtspflege.

Elftes Kapitel.

Dritte Periode der arabischen Architektur. Der arabische Stil.

Ein Zusammentreffen glücklicher Umstände unterstützte im Anfang des 13. Jahrh. die Bemühungen der Almohaden-Dynastie um Hebung der Künste und ihren Eifer, die Hauptstädte ihrer Staaten mit Synagogen und Alcazaren, Bädern und Akademien zu schmücken, in deren Architektur sich nun eine Originalität und ein Luxus zu zeigen anfing, welche sie der ursprünglichen Einfachheit und unbeholfenen Schüchternheit ihrer unselbständigen Periode weit entrückten. Das Schwanken war nun vorbei und ein Anlehnen sei es an byzantinische oder römische Traditionen nicht mehr nöthig. In dieser dritten und letzten Periode stellt sich die arabische Architektur in all ihrem Glanze dar, eine Schöpfung der arabischen Civilisation, die ebenfalls kaum an Vergangenes anknüpft und der Natur eines originalen Volkes entspricht, das mit eigenem Gesicht vom gegenwärtigen Ruhme lebt, weder auf die Zukunft bedacht, noch auf früheren oder nachbarlichen Culturen weiterbauend. Der Geist dieses Volkes ist asiatisch; und dennoch vergisst es die Interessen des Orients, um jenseits der Meerenge sehr bestimmt ausgeprägten anderen nachzugehen. Seinen Eingebungen folgend misst es sie nach seiner Kühnheit

[1] Die obengenannte Moschee, deren Reste in der Kathedrale erhalten sind, und zu denen die Giralda gehört.
A. d. H.

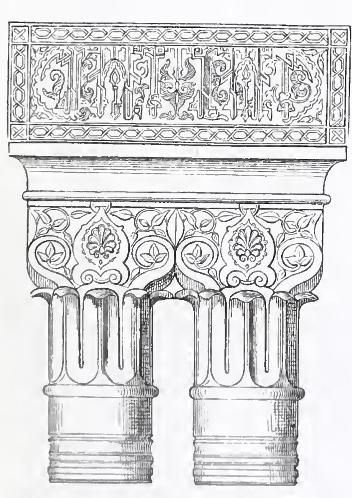
und Macht, nach jener Grösse, die von seinem angebornen Stolz genährt wird, und zu derselben Zeit die Civilisation in Blüte bringt, wo das Volk unverrückt an seinem Aberglauben festhält. Wichtige und weitgreifende Erfolge, die diesen Stolz seit dem Ende des 12. Jahrh. stärkten, öffneten auch den Künstlern eine neue Bahn und beflügelten ihre Kraft. Wie hätte die Baukunst nicht mächtig emporkommen sollen, da die Umstände doch ihren Gönnern, den almohadischen Fürsten, alle nöthigen Hülfsquellen an die Hand gaben und ihnen die Neigung inwohnte, dem Throne wie den Städten Glanz zu verleihen!

Abdo-l-mumen, durch Sieg auf Sieg von Cairwan und Tunez bis zu den Ebenen Portugals geführt, hatte ein mächtiges Reich gegründet und in seiner Hauptstadt Marocco die dort noch unbekannten Wissenschaften und Künste eingeführt, denen er eine glorreiche Protection zuwandte. Als er in Spanien über die Almoraviden siegte und ihnen ihre blühenden Niederlassungen entriss, schlug er einen ganz anderen Weg ein, um dieselben zu erhalten, und behandelte die unterworfenen Stämme mit grösserer Klugheit. Anstatt des früheren Druckes bezeigt er ihnen menschlichen Antheil, verbesserte ihre traurige Lage und gab den neu eroberten Ländern nicht eine bloss militärische Organisation, sondern suchte sie durch Pflege der Wissenschaften und Künste sich zu sichern und zu erweitern und sich aus Besiegten treue und dankbare Freunde zu machen. Sein Sohn und Nachfolger im Reich, Yusuf-Abu-Yacub, der in seiner Schule erzogen und auf den diese grossen Eigenschaften übergegangen waren, erhält, nachdem Valencia sich schon ergeben, die Anerkennung von Denia, Murcia, Alicante, Segura, Játiva und Lorca. Das mahometanische Spanien, das seit Suleyman's Zeiten in kleine Kalifate zerstückelt war, wird unter seinem Scepter wieder ein einiges Reich, furchtbarer und mächtiger als zuvor.

Zum Gedächtniss dieser Wiederherstellung erbaut Yusuf in Sevilla eine prachtvolle Moschee. Zum Glück für seine Staaten wird er von seinem Sohne Yacub-ben-Yusuf, bekannter unter dem Namen Abdalla oder Al-mansór, sowohl was fürstliche Eigenschaften, als was Grösse und Glück angeht, noch übertroffen. Dieser grossmüthige und milde Fürst, der Krieger und Politiker ist und weite Lande in Africa und Spanien besitzt, regiert nur für eine glänzende Wiederaufrichtung des Kalifats und für das Glück seiner Völker. Viele grossartige Moscheen, prächtige Bäder, Alcazare, Akademien und Wohlthätigkeitsanstalten verdanken ihm ihre Entstehung. Durchdrungen davon, dass ohne leichte Verkehrsmittel und -wege das Leben der Völker stockt, erleichtert und verbessert er dieselben und baut Brücken und Gasthäuser. Freigebig belohnt er die Gelehrten, gliedert sie in Klassen und begünstigt nützliche wissenschaftliche Bestrebungen. Niemals erlangten Cultur und Wohlstand bei den Maho-

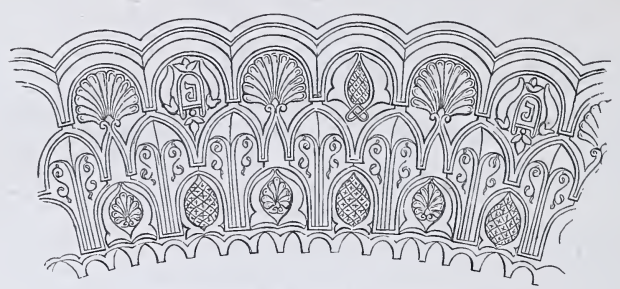
metanern eine höhere Blüte auf der iberischen Halbinsel, als unter ihm, während ein unheilvoller Hader die christlichen Königreiche entzweit und ihren Widerstand gegen den gemeinsamen Feind bricht und vereitelt. Das Interdict scheidet Leon und Portugal; im südlichen Frankreich kämpfen die Könige von Aragon und Navarra gegen ihre Glaubensgenossen; Alonso VIII. von Castilien sieht sich auf seine eigene Kraft beschränkt gegenüber der aragonischen Macht, und die unglückliche Schlacht von Alarcos bringt Bestürzung über seine Staaten und erschüttert die abendländische Christenheit.

So bereiteten die gesellschaftlichen Fortschritte der Mahometaner am Ausgange des 12. Jahrh. die der Architektur im 13. vor. Schön und heiter, fein und prächtig, reich an eigenthümlichen Constructionen erscheint sie nun originell und fremdartig wie nirgend zuvor. Ihr Genius gewann an Schlankheit und Leichtigkeit, Kühnheit und Frische; er erfand neue und sinnreiche Combinationen krummer und gerader Linien, neues Detail, eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit mäandrischer und verschlungener Muster, von Sprüchen des Koran, die mit Blumen und gezacktem Filigranwerk durchwoben waren. Hier spielt die Laune ohne Extravaganz, künstlerischer Prunk entfaltet sich ohne verstimmende Absichtlichkeit im reichen Erguss einer üppigen und glücklichen Phantasie. Die Gebäude werden grösser und scheinen leichter und heiterer; ihre Mauern bedecken sich mit Arabesken, die mit Gold, Blau und Zinnober ausgemalt sind; überall glänzen die Verzierungen über den Thürgesimsen, die man *atauriques* nennt, die Festons und Friese von glasirten Fliesen mit verschiedenen seltsamen Figuren. Die Säulen werden schlanker und den römischen durchaus unähnlich, ihre meist schmucken und leichten Schäfte sind mit Ringen versehen, ihre Kapitäle bald in Korb-, bald in Würfelform, mit verschlungenen Zierathen, Spitzengeweben, Blättern und Stalaktitfiguren, und mit einer ziemlich dicken, viereckigen Simsplatte versehen. Bögen von Stuck über hölzernem Sparrwerk ganz mit Mustern bedeckt, rund- od. spitzbogig, doch an den äusseren Punkten ein wenig einwärts gezogen, finden sich an den Galerieen der Paläste und in den innern Räumen der Moscheen und selten leidet die wirkliche Solidität des Werkes



Säulenkapitäle aus dem Löwenhofe der Alhambra.

darunter. Ihre Archivolten sind mit kleinen, in Stuck gegossenen Ornamenten angefüllt, und das Tympanon wie auch der obere



Bogensäumung im Löwenhofe der Alhambra.

Theil der Mauer, die sie tragen, gleichfalls mit Mäandern, Schleifen, Festons und verschlungenen, geometrischen Figuren verziert. Die rechtwinkligen Rahmen, die die Bögen umschliessen, sind von nicht sehr vortretendem Profil und bestehen bald aus durchblümten Inschriften, bald aus kleinen Spitzen und Geweben, bald aus zierlichem Filigranwerk, Alles mit höchster Kunst und der phantastischesten Mannigfaltigkeit erfunden und angebracht.

Die Bögen ruhen nicht immer auf den Säulenkapitälen; häufig werden sie zu ihren Seiten von einer Art von Kragsteinen gestützt, die aus der senkrechten Mauerfläche vorspringend sie empfangen, wie in dem Hof der Alberca, einem der merkwürdigsten Theile der Alhambra. Wenn in einem Gebäude zwei Säulenreihen über einander hinlaufen, so sind die oberen Säulen nicht auf den entsprechenden unteren gestützt, sondern erheben sich auf kleinen Kragsteinen, die vor ihren Deckgesimsen angebracht sind. Zierliche Zackenzinnen bekrönen die Mauerränder aussen am Gebäude, häufig auch ein Kranz von Thürmen nach Art der vorspringenden Festungsthürme.

Zwei Arten von Gewölben finden sich bei den arabischen Monumenten dieser Epoche, halbrunde oder in Form von Pinienäpfeln. Aus einer Gruppirung kleiner Höhlungen nach Art der Tropfsteinhöhlen construirt, wie im 12. Jahrh., haben sie jetzt eine grössere Kühnheit und Schlankheit, seltsamere Combinationen und eine staunenswerthe und reizvolle Sicherheit der Ausführung. Beispiele dieser Gewölbconstruction finden sich in dem Gesandtensaale im Alcázar von Sevilla, und halbrunde Gewölbe in den Pavillons des Löwenhofs, im Saal der Abencerragen und in dem der Infantinnen in der Alhambra zu Granada. Wenn die Gewölbe ein viereckiges Gemach beschliessen, liegen sie an den vier Ecken eben so neu als seltsam auf vier grossen Stalaktiten-Pendentifs auf, welche dergestalt aus einer Combination kleiner Höhlungen gebildet sind, dass diese, eine

stets über der andern aufsetzend, mit ihren Rändern eine Figur bilden, die sich dem zu tragenden vierten Theil des Gewölbes anschliesst. In dieser Weise ist der berühmte Gesandtensaal und der Saal der Schwestern in der Alhambra construirt, die um ihrer herrlichen Wölbungen willen noch berühmter sind, als wegen ihrer verschwenderischen Decoration.

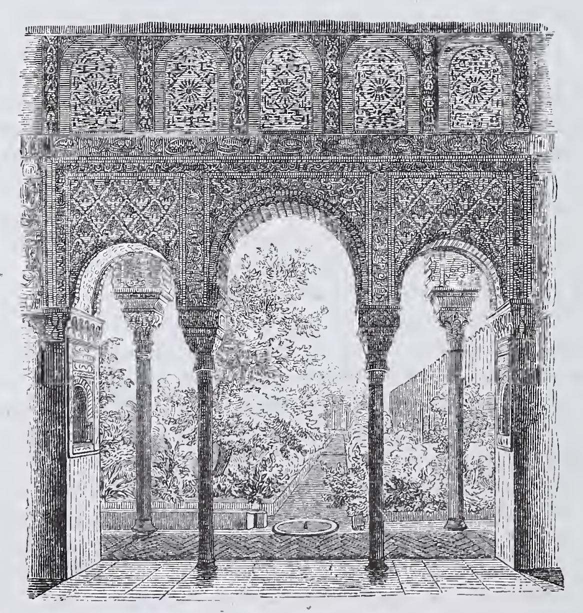
Schöne glasirte Fliesen-Mosaiken laufen im Innern der Gemächer über dem Fussboden hin und bilden einen Fries von ziemlicher Höhe; Streifen von Almocaraben pflegen die Verzierungen auf den Wänden abzutheilen und einzurahmen, mit wahrhaft orientalischem Luxus; manchmal treten getäfelte Decken an die Stelle der Gewölbe und mit eben so reicher und glänzend ausgelegter Täfelung werden auch die Dachvorsprünge versehen. So in den Nord- und Süd-Galerien, die sich in den Hof der Alberca in der Alhambra öffnen; hier sind sie aus Fichtenholz und mit Sternen, Polygonen und andern geometrischen Figuren eingefasst; nichts aber ist kunstreicher, glänzender und schöner in dieser Art als die vergoldeten Decken des Alcázars von Sevilla und die von San Antonio el Real in der nämlichen Stadt.

Die verschiedenen Bogenformen sind ebenfalls ein charakteristisches Merkmal des eleganten und blühenden arabischen Stils. Während sie sich in den früheren Perioden auf den an den Enden mehr oder weniger geschlossenen Spitz- und Rundbogen beschränkt hatten, wird jetzt eine sehr prononcirte Ellipse beschrieben, deren grössere Axe bald horizontal, bald vertikal genommen ist, in beiden Fällen nach Art der Hufeisenbögen gekrümmt. Beispiele finden sich an verschiedenen arabischen Bauten zu Toledo. Jetzt kommen auch die Tropfsteinbögen auf, deren inneres Profil wie eine phantastisch ausgeschnittene Pappe aussieht; solche sieht man in den Bauwerken Andalusiens, wo diese zierliche Neuerung mit der übrigen prunkhaften Ausstattung wohl übereinstimmt. Die Zinnen, die wir schon aus der Moschee von Córdoba kennen, erhalten mehr Zacken, und wo deren Anzahl nur gering ist, wird die Krümmung jedes einzelnen wieder in Curven ausgeschnitten, so dass die Form von zwei an den Enden zusammengehefteten Blättern entsteht. Zuweilen kommt auch der Hufeisenbogen vor und der aus zwei Abschnitten einer Ellipse gebildete, mit der grösseren Axe senkrecht auf der Sehne, die seine Oeffnung abgrenzt, in eine Spitzewie die eines Schabmessers auslaufend, und überhaupt der Form dieses letzteren ähnlich. In den gleichzeitigen Schriften heisst er „der schwellende Spitzbogen“ (ojival túmido) und findet sich in der Kirche Nuestra Señora del Tránsito zu Toledo, wo er eine sehr anmuthige Wirkung hervorbringt.

Endlich erscheint in dieser Periode eine Art von Friesen oder Gesimsen mit in die Mauer hineingekehrten Winkeln, dergestalt,

dass sich im horizontalen Durchschnitt ihre Reihe als ein zusammenhängender Feston scharfer Spitzen, ähnlich den sogenannten *dientes de sierra*, darstellt.

Diese hervorstechenden Eigenschaften der arabischen Architektur aus ihrer Blütezeit lassen sich an einer grossen Zahl noch vorhandener Gebäude verfolgen. Wir führen hier nur an: Nuestra Señora del Tránsito, im J. 1364 zu Toledo als Synagoge gebaut, im J. 1492 dem katholischen Kultus überwiesen; die Puerta del Sol, die Werkstatt des Mohren, einen Bogen am Palast des Königs D. Pedro, die Kirche Santa Leocadia und die Casa de Mesa in derselben Stadt; San Miguel in Guadalajara; die Reste der Alcazaba und das Schloss von Gibralfaro in Málaga; die Kapellen San Salvador, Santiago und de las Claustrillas im Kloster de las Huelgas zu Burgos; der cuarto Real de Santo Domingo, die Casa del Carbon, die Münze, der Generalife und



Porticus des Generalife zu Granada.

der Palast der Alhambra in Granada; der Alcázar von Sevilla, restaurirt von D. Pedro dem Grausamen, dem Zeitgenossen Yusuf's; das niedrige Thor von Daroca; der Thurm von Malmuerta in Córdoba; das Schloss von Coca; einige Reste der Aljafería (des Schlosses der maurischen Könige) zu Zaragoza; die Eremitei del Cristo de Santiago, in Tala-

vera de la Reina; die Kirche des königlichen Hospitals in Burgos; der Thurm von Santa Maria zu Illeskas; das sogenannte Pilatos-Haus zu Sevilla. Arabische Schriftsteller erwähnen noch viele andere Gebäude, die heut untergegangen sind und damals für die Cultur ihrer Erbauer ein ehrenvolles Zeugniss ablegten. Mohammad III. liess in Granada einen Hauptttempel (templo Máximo) bauen, Mohammad-ben-Said das sogenannte Marmorhaus und Yusuf ein oberstes Collegium (colegio Máximo). Berühmt war das Kloster „de los Supleitas“ und die Collegien von Malaga, Murcia und Sevilla. In der ersten dieser drei Städte erbaute Said ums J. 1226 einen prächtigen Alcázar, und als bald darauf Granada's Macht und Grösse wuchs, schmückte es Mohammad-ben-Al-ahamar im J. 1238 mit Palästen und Hospitälern, Collegien, Bädern und Brunnen. Abu-l-Abdilla, seit 1306, bereicherte die Alhambra mit einer kostbaren Moschee; eine nicht weniger berühmte verdankte man im J. 1333 Yusuf-Abu-l-hegiág. Derselbe erbaute auch einen prächtigen Alcázar in Málaga, zu dem er sogar der Sage nach, wie auch zu andern Gebäuden, die Pläne selbst entworfen haben soll. Im J. 1362 verschönerte Mohammad Granada und Guadix mit bedeutenden Bauwerken, unter denen sich das Hospital von Azake besonders auszeichnete. Endlich war die Regierung Muley Abu-l-hasam's für die Künste eine höchst günstige Zeit. Die Arbeiten in seinem Alcázar, die Thürme und Paläste, die er seit 1466 zum Schmucke seiner Gärten aufführen liess, entfalteten noch einmal allen Glanz der Baukunst und machten den schon herannahenden Verfall weniger fühlbar.

Zwölftes Kapitel.

Allgemeine Würdigung der arabischen Architektur in ihrer dritten Periode; ihre materielle Construction und die hervorragendsten Bauten dieses Stils.

Unersetzlich ist der Verlust des grössten Theils der grossen Bauten, mit denen die Mauren ihre Städte seit dem 13. Jahrh. verschönerten; zum Glück aber genügen die noch erhaltenen, um uns eine ausreichende Vorstellung nicht nur von der Kunst, die sie hervorbrachte, sondern auch von den Principien, die ihre

Pfleger in der baulichen Technik befolgten, zu bilden. Die letztere erweckt in nicht geringerem Grade als die decorative Seite der arabischen Baukunst die Aufmerksamkeit des Kenners.

Die von den Arabern eingeführte, in der Folge von den Mauren mit andern Formen und andern Bögen ausgestattete Baukunst kann sich bei all ihrem Reichthum, ihrer Ueppigkeit und der unerschöpflichen Fülle ihrer dekorativen Phantasie an Grösse und Majestät mit der Gothik nicht messen. Wir bewundern an dieser ein grösseres Genie, feineres Kunstverständniss, höher strebende Gedanken, eine Kühnheit, Energie und Lebhaftigkeit, die die Mahometaner ihren feingeschliffenen Bauwerken nirgends zu verleihen im Stande waren. Ihre glühende Phantasie erschöpfte sich darin, den Sinnen und der Trägheit ihrer üppigen Sitten zu schmeicheln; sie waren erfinderisch ohne tief zu sein; sie überliessen sich ihrer Genusssucht, und einer höheren Geistigkeit fremd dachten sie mehr daran, zwischen Springbrunnen, Blumen und Wohlgerüchen des Schlummers zu pflegen, als ihre Religion in bedeutungsvollen Schöpfungen auszuprägen und ihrer Macht und ihrem Ruhm ein Denkmal zu setzen. Ihre Religion selbst unterstützte diesen Hang zum lachenden Lebensgenuss; ihr Mirhab ist nicht das Heiligthum eines Gottes, hier steht kein Tabernakel des Herrn, wie er so erhaben unter den geheimnissvollen Wölbungen einer gothischen Kathedrale aus Weihrauchwolken hervorblickt. Der Tempel des Islam erweckt die Erinnerung an die Palmen des Forat, an die duftenden Lüfte des Euphrat, an die verführerische Schönheit, der Asien und Africa ihre Wohlgerüche und Perlen spenden, nirgends aber die hehre Vorstellung von den Gipfeln des Horeb oder Golgatha.

Diese Verschiedenheit im Gesammtcharakter hat auch auf die technische Construction aufs Entschiedenste eingewirkt. Während die religiös entflammten christlichen Architekten in den Principien der statischen Wissenschaft die Mittel fanden, kühne Bogenstellungen über weite Räume zu spannen, ihre Thürme und leichten Küppeln zu einer beträchtlichen Höhe emporzuführen und mit kühner Massenhaftigkeit auf das Gemüth zu wirken, blieben die Araber aus Mangel an Wissen und Geist im Detail befangen und kamen nicht in den Besitz aller Hülfsmittel der Kunst und aller mechanischen und statischen Gesetze. „Eine nähere Betrachtung (sagt Quatremère de Quinci in seinem Dictionnaire historique de l'Architecture) muss die Vorstellung, die man sich von dem Geist der moresken Baumeister wie von ihrem künstlerischen Vermögen bildet, sehr herabstimmen. Das Material ist von auffallender Kleinheit und armseligem Gefüge; durch Nichts erweisen die Architekten eine tiefe Kenntniss der mechanischen Hülfsmittel; überall wenden sie Holz zur Gewölbeconstruction an, die sich nie zu einer sonderlichen Höhe versteigt.“

Dieses Urtheil über die arabischen Bauten in Spanien ist triftig, mag uns auch die prachtvolle und mit unerschöpflicher Kunst im Innern verschwendete Decoration immer von Neuem Erstaunen und Bewunderung abgewinnen. Wenden wir aber von dieser glänzenden Ausstattung den Blick ab, so werden wir bemerken, dass die im Allgemeinen mehr schweren als starken Wände der moresken Gebäude von beträchtlicher Dicke sind, und dass neben dem Bruch- und Backstein, die besonders bei Festungsbauten und Moscheen angewendet wurden, man noch häufiger mit Lehm und ungebranntem Backstein baute. Und man muss allerdings, in Ansehung dieses wenig dauerhaften Materials, die zähe Festigkeit dieser Art von Mauerwerk bewundern. In der Regel nahm man dazu eine thonartige dichte Erdart, der man durch eine Zuthat von Kalk und kleinen Steinen eine grössere oder geringere Stärke und Consistenz gab, je nachdem die Verwandtschaft der Bestandtheile grösser oder kleiner war. Um aber die Mischung noch haltbarer zu machen, mengte man noch schwammige Binsen, kleine Holzsplitter und Baumzweige hinein, die der Composition jene erstaunliche Dauerhaftigkeit gaben. In Castilien und auch auf andern Punkten der Halbinsel werden noch heute Lehmwände dieser Art nach demselben Verfahren und mit denselben Materialien errichtet. Zwar hatten diese Mauern niemals zu Widerlagern grosser Massen zu dienen; ihre Bestimmung war nur, einen Raum einzuschliessen und senkrecht ein fast immer wagerechtes und hölzernes Dach zu tragen. Das Holz war ein wesentlicher Bestandtheil der arabischen Bauten. Aus Holz machte man das Sparrenwerk der inneren Bögen der Galerien und Gemächer, die Einfassungen (contornos) der Bäder, die Felderdecken und Gewölbe, häufig auch die skulptirten Sockel, die die Stelle der Mosaiken und bunten Fliesen vertraten, die Dachvorsprünge, die mit kleinem Schnitzwerk verziert waren, und die Gebälke. Mit Holz durchschossen waren die innern Theile, der Mechanismus der Ornamente dadurch ersichtlich, wie auch ihr Zusammenhang mit der festen Mauer; aus Stücken Fichtenholz bestanden in der Moschee von Córdoba die berühmten mit Schnitzwerk bedeckten Felderdecken, von denen noch kostbare Reste erhalten sind. Von Fichtenholz waren auch die graziösen Thürverzierungen und die Pforten in den Palästen der Kalifen.

Ein anderes von den Arabern geschickt benütztes Material, dessen Anwendung eben so allgemein war, wie die des Fichtenholzes bei allem Fach- und Sparrenwerk, war der Gips. Er diente sowohl als Bindemittel im Mauerwerk, wie auch zur Innen-Dekoration, und trug besonders in der zweiten und dritten Periode der arabischen Architektur nicht wenig zur Festigkeit und zum dekorativen Schmuck derselben bei. Aus diesen Elementen bestanden die festonnirten Bögen, die Hufeisen-, die Spitzbögen

und ihre eingesäumten Archivolten, die Abtheilungen der Wandflächen, die in erstaunenswerther Mannigfaltigkeit und immer zierlich und reich mit Friesen und Mäandern durchblümten Inschriften und sinnreichen Combinationen gerader und krummer Linien geschmückt waren.

Diese entweder durch eiserne Nägel und Haken, oder nur durch Rohr und Streifen von Pfriemengras an die Mauer befestigten Ornamente erscheinen, obwohl sie ohne Schaden der Construction abgenommen werden könnten, dennoch für das Auge als eine wesentliche Bedingung ihrer ausreichenden Festigkeit. So zeigen sie sich in den zierlichen Arkaden, den Sälen und Portalen der Alhambra als wirkliche unerlässliche Glieder des baulichen Gefüges, obwohl sie nichts sind als eine gefällige Verkleidung der in horizontalen und vertikalen Linien zusammengesetzten Holzconstruction.

Eine noch sinnreichere und überraschendere Anwendung des Gipses finden wir bei den dreieckigen Gewölbekappen, welche die Verbindung viereckiger Gemächer mit halbrunden Gewölben vermitteln. Hier ist die Form, die man der Gipsmasse gegeben hat, nicht mehr blos decorativ, sondern ein integrirender Theil der Construction, wo das Genie des Künstlers seinen Geschmack in der Vereinigung von Solidität und Prunk noch übertrifft. Girault de Prangey in seinem oben angeführten Werk hat diese ganz eigenthümliche Gewölbconstruction gebührend gewürdigt. „Diese mannigfaltigen Ornamente, sagt er, dienten der Construction, wenn es sich z. B. darum handelte, die aus kleinen, nach einer Curve übereinander gereihten Kuppelchen gebildeten Gewölbkappen zu construiren, welche wir mit einem, wie uns scheint, hinreichend bezeichnenden Namen Tropfstein-Gewölbkappen genannt haben. Sie bestehen aus kunstreich angeordneten, regelmässigen Figuren. Ihre horizontale Projection zeigt Combinationen von Dreiecken und Parallelogrammen, und die Construction eine Reihe von vertikalen Prismen, eins über dem andern durch einen sehr feinen Mörtel mit einander verbunden und in vollständig regelmässigen und symmetrischen Abständen sich bis zur Spitze hinauf erhebend; eine von den arabischen Baumeistern aller Länder angewandte Form, die in Granada eine beispiellose Vollkommenheit erreichte."

Uebrigens sind auch jene verschwenderisch angebrachten mannigfaltigen Zeichnungen und Muster, kunstreich verschlungenen geometrischen Figuren, mit Gold und lebhaften, wohl zusammengestimmten Farben glänzenden Friese in den Sälen der Alhambra im Allgemeinen Formgüsse von einer gewissen Art allerfeinsten und dauerhaftesten Stucks, dessen Composition, die den Arabern eigenthümlich ist und ihre Festigkeit durch die Jahrhunderte bewährt hat, die neueren Baumeister umsonst nachzuahmen suchten. Auch unter Carl V. und Philipp II. kannte man

das Geheimniss nicht mehr, obwohl es durch die Tradition und ununterbrochene Praxis sich unter den Beherrschern von Granada hätte erhalten können. Diese unschätzbaren Eigenschaften der arabischen Bauwerke in Spanien werden immer ein Zeugniss für den Charakter und die Civilisation ihrer Erbauer bleiben und für den Künstler und Alterthumsforscher ein wichtiger Gegenstand des Studiums sein.

Die Architektur der dritten Periode, die in Andalusien eifrig gepflegt wurde, zeigt sich vor anderen Orten prachtvoll und schön in Granada. Dort sammeln sich die Reste eines zerstörten Reichs, und fünf Jahrhunderte, die unter Versuchen vergingen, bringen sie zu ihrer höchsten Blüte, gerade als die maurische Herrschaft sich zum Verfalle neigte und durch das Uebergewicht der christlichen Waffen in langem, blutigem Kampf aus ihren Hauptsitzen verdrängt war. Da finden sich in Granada die Ueberbleibsel ihrer Civilisation und ihres Glückes zusammen, um ein neues Reich zu gründen, das zwar von geringerer Ausdehnung ist als das ommijadische, aber grösser als dieses durch Aufklärung und Cultur und überdies reicher und blühender. Gegründet wurde es durch Mohammad-ben-Al-ahmar, den man als den Retter des Islam in Spanien betrachten kann, nach der glorreichen Schlacht von las Navas de Tolosa und nach der Tyrannei der verhassten Walís von Andalusien, die zu kleinen Königen der von ihnen beherrschten Territorien sich aufgeworfen hatten. Damals gewährte Granada den aus Córdoba, Valencia, Jaen und Sevilla Vertriebenen eine Zuflucht, als diese volkreichen Städte der Tapferkeit San Fernando's und D. Jaime's I. von Aragon unterlagen. Hier kamen die Schätze des gebrochenen Reichs und seine ersten Männer zusammen, und Axen-al-ahmar wusste beide zu nutzen zur Festigung des neuen Staats, dessen Grund er angesichts eines siegreichen und furchtbaren Feindes legte. Menschlich, thätig, einsichtsvoll und höchst umsichtig, durch das Schicksal erleuchtet zieht er aus den Umständen, ja aus dem Unglück selber Vortheil, um die Krone zu sichern, die er aus dem Untergange des Ruhms der Almohaden gerettet hatte, und da es ihm nicht gegönnt war, ihren Glanz dem Kriegsglück anzuvertrauen, sichert er sie wenigstens durch die Liebe und den Wohlstand seines Volkes. Statt auf Wiedereroberung der arabischen Besitzungen unter den früheren Kalifaten zu denken, ist sein Bemühen, durch Pflege der Wissenschaften und Künste das Glück seines Landes und seine Superiorität zu gründen, ein Streben, das er glücklich erreichte, während der Krieg um Granada herum entbrannte. In Frieden mit Fernando III., dessen Vasall und treuer Bundesgenosse bei der Belagerung und Einnahme von Sevilla er war, geachtet und geliebt von seinen Unterthanen zeichnete er sich durch Weisheit der Verwaltung, nicht durch Waffenthaten aus. Er stand über den Verhältnissen, über den

Kriegswirren und Aufständen, die ihn umgaben, hob Industrie und Handel, errichtete Burgen und Festungen im Innern und an der Grenze des Reichs, sorgte für Verkehrswege, Wasserleitungen, Brunnen und Bäder, Flusscanäle, Märkte und Magazine, schmückte Granada und andere Städte mit ansehnlichen Gebäuden und Stiftungen und erhob mit einem Wort die Cultur im mahometanischen Spanien und das öffentliche Wohl auf eine vorher unbekannte Stufe.

Granada sah im Jahr 1248 auf den Wink dieses Fürsten die herrliche, weitläufige Festung der Alhambra mit ihren Palästen und Synagogen, ihren Mauern und Thürmen sich erheben, eine colossale und imponirende Schöpfung voller Wunder und Erinnerungen, gleich anziehend für den Geschichtschreiber wie für den Poeten.

Es war ein Glück für Granada, dass auf Ben-Al-hamar ein des Thrones so würdiger Fürst wie sein Sohn Mohammad II. folgte. Erbe der väterlichen Liebe zum Volk und zu den Wissenschaften, führte er, so lange es die Rebellen von Málaga ihm erlaubten, das von Jenem angefangene Werk fort und machte Granada zur blühendsten Stadt nicht nur des mahometanischen Spaniens, sondern von ganz Asien und Europa. Niemals war die orientalische Civilisation glänzender und verlockender aufgetreten. Akademien, Bibliotheken, monumentale Werke, ein Hof voll Anmuth und Galanterie, Luxus in Waffen, Schlössern, öffentlichen Festen und Turnieren, chevalereske Ehrenstrenge, gesellige Freuden, eine Vereinigung der Erzeugnisse des eigenen Landes mit denen des Orients, Verehrung der Gelehrsamkeit, Achtung der Sittlichkeit, Verherrlichung der Helden und ihrer Thaten durch die Poesie — was fehlte noch zu dem Glanz und der Glorie dieser Herrschaft? Ein vorübergehendes Zerwürfniss mit Castilien und die Thorheit, den König von Marrocco, Aben Yusuf, gegen einheimische Empörer, die die neue Monarchie bedrohten, zu Hülfe zu rufen, wurde bald durch einen neuen Frieden wieder ausgeglichen. Der König von Granada wusste diesen dazu zu benützen, um von allen Seiten Gelehrte heranzuziehen, die Hauptstadt seines Reichs durch herrliche Bauten zu verschönern und die von seinem Vater begonnene Alhambra weiterzubauen. In all diesen Werken, zierlich, wie ähnliche im Orient nie entstanden, aber mehr sinnlich reizvoll und schimmernd, als gross und für die Dauer berechnet, spiegelte sich der Zustand jener freigebigen und prunkvollen Regierung auf das Deutlichste.

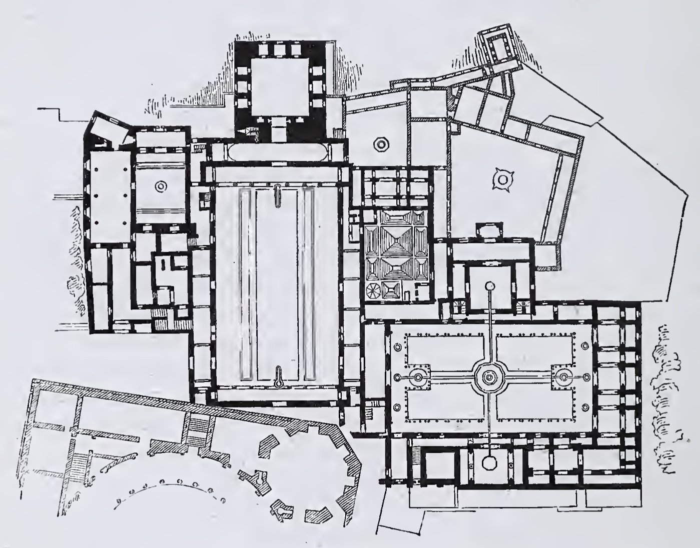
Von den erwähnten Bauten ist bis auf die Alhambra nicht das Geringste erhalten. Ein Muster seiner Art wie es kein ähnliches giebt, da an ihr Wissen und Genie all ihre Hülfsmittel erschöpften, bietet diese weitläufige Citadelle dem Forscher hinreichenden Anhalt, um sich das Bild jener ganzen Architektur vor Augen zu stellen.

Die Alhambra, die zum Schutz und zur Zierde der Stadt erbaut, ihren Königen zur Wohnung diente und der Schauplatz des Hoflebens war, erstreckte sich über das breite Plateau, das die Sierra del Sol bekrönt, von einer Mauer mit viereckigen Thürmen eingefasst, deren einige noch auf diesen Tag erhalten sind, unter ihnen der Thurm der Alcazaba, bekannt unter dem Namen „Torre de la Vela". — Begonnen wurde die Alhambra, wie gesagt, durch Mohammad I. im J. 1248. Sein Sohn Mohammad II. setzte sie im J. 1272 fort, und sein Neffe Abdolla liess es sich besonders angelegen sein, sie mit einer grossen Moschee zu schmücken, die leider mit vielen andern Gebäuden dieses herrlichen Platzes untergegangen ist. Von 1309 bis 1325 arbeitete Abu Walid daran, den Palast mit neuem Schmuck zu versehen; seinem Beispiel folgte Abu Abdilla, den seine Verschönerungen bis 1391 beschäftigten. Endlich brachte Yussef Abu-l-hegiág die kostbaren Arbeiten im Gesandtensaal zum Abschluss und errichtete überdies im J. 1348 das „Gerichtsthor".

Obwohl nach der Einnahme von Granada das katholische Königspaar und Carl V. die Zerstörung einiger Gebäude der Alhambra befahlen, und andere grosse Veränderungen erlitten, geben uns doch die noch erhaltenen eine Uebersicht der ganzen Anlage. Nach ihnen, nach den Resten der zerstörten, den Notizen und Beschreibungen unserer Geschichtschreiber und den Vermuthungen der Alterthumsforscher könnte man gegenwärtig noch mit einiger Genauigkeit den Grundplan des Ganzen entwerfen und gewissermassen das verstümmelte Werk wieder ergänzen. Der Palast nahm, ehe er mancherlei Abbruch erlitt, in seiner ganzen Ausdehnung einen grossen Raum ein, indem ihn nach Westen von der „plaza de los Algives" der Alcazaba trennte, während er sich nordwärts bis an die Umfassungsmauern erstreckte, über denen sich der schwerfällige Comaresthurm erhob, den man noch heute am äussersten östlichen Ende der Alhambra ragen sieht. An diesem Gebäude, und besonders nach Osten und Süden, lagen die Wohnungen der königlichen Beamten, der Muftis und Imans, die zusammen eine Art Königsschloss ausmachten und durch ihre Schönheit und treffliche Vertheilung noch mehr als durch ihre weiten Dimensionen in Erstaunen setzten.

Der Palast Carls V., den er von Machuca im griechisch-römischen Stil bauen liess, steht auf dem Platze, den früher ein Theil dieser arabischen Baulichkeiten einnahm. Seine imponirende Strenge bildet einen sicherlich sehr unvortheilhaften Gegensatz zu dem leichten und heiteren Eindruck der ihn umgebenden moresken Bauwerke, und man kann ein Gefühl des Bedauerns nicht zurückdrängen bei dem Gedanken, dass ein beträchtlicher Theil des kostbarsten Denkmals, das der Genius des Islam hervorbrachte, diesem diametral entgegengesetzten

Werk hat Platz machen müssen. Was von jenem noch erhalten ist, gibt uns einigen Trost für den Verlust. Höchst reiche, mit Gold, Blau und Roth verzierte Dächer, schlanke Marmorsäulen, glasirte Fliesen-Mosaik von schönen Farben und eleganter Zeichnung, zarte und fein ausgearbeitete Muster von Bändern, Mäandern, Thürverzierungen und verblümten Buchstaben, zierliche Pavillons, Muschel- und Stalaktiten-Gewölbe von seltsamer Form und angenehmer Neuheit — nichts fehlte, um den Palast der Alhambra zu einem Zauberschloss zu machen.



Grundriss des Schlosses der Alhambra.

Da die einzelnen Theile dieses Palastes von Owen Jones und Girault de Prangey näher beschrieben sind, so beschränken wir uns darauf, nur anzuführen: den Saal der Gesandten in dem viereckigen Comaresthurm, sehr reich verziert mit emaillirtem Fliesenwerk, Arabesken-Inschriften und reichem Bandgeschlinge über den Thüren; den Hof der Alberca, von Galerien und Arkaden umgeben, die auf monolithen weissen Marmorsäulen ruhen, deren Dächer mit Sternen, Polygonen und andern geometrischen Figuren eingefasst sind; der Löwenhof, der mit seinen schönen Säulen, leichten Arkaden und Pavillons, seinen bunten und vergoldeten Felderdecken und der Fontaine darin, die eine traurige Berühmtheit geniesst, einen zauberhaften Eindruck macht; den Saal der beiden Schwestern, reicher, brillanter, und sorgfältiger ornamentirt als Alles, was die Alhambra sonst einschliesst, und mit einem Tropfsteingewölbe von kunstreicher Form bedeckt; den Saal der Infantinnen, der

an den vorigen stösst und gleich ihm durch seine Stalaktitenmuscheln merkwürdig ist; den Saal der Abencerragen, wie man sagt im 16. Jahrh. von Berruguete restaurirt, der in den arabischen Stil bewundernswürdig einging; den Saal der Justiz mit seinen grossen, mit zierlichem Bildwerk bedeckten Arkaden, und endlich den Pavillon, den man den Palast des Fürsten nennt, und der als das Modell eines kleinen moresken Palastes angesehen werden kann.

Noch andere weniger bedeutende Gemächer enthält der Palast der Alhambra, von denen einige durch neuere Restaurationen schon Veränderungen erlitten haben, obwohl sich in ihnen immer noch merkwürdige Reste des ursprünglichen Baues finden, die an jedem andern Ort kostbare Reliquien aus der Zeit der Maurenherrschaft sein würden und hier nur neben jenen unübersehbaren künstlerischen Schätzen verschwinden. Wir erinnern nur an die heutzutage vermauerte Thür im Hof der Alhambra, die Zimmer, die in den Hof der Alberca führen, den wohlerhaltenen und an Fliesenmosaik reichen Vorsaal vor dem Saal der Gesandten (die sogenannte antesala de la Barca), die Archivsäle westlich vom Hof der Alberca, den jetzt unkenntlich gewordenen Hof der Moschee und die daranstossenden Vestibüle, wo allen Restaurationen zum Trotz die schönsten Stuccaturen, sehr werthvolle Holzplafonds und Friese von bunten Fliesen, vielleicht mit die besten in der Alhambra, sich erhalten haben.

Alles, was die Mahomedaner später als dieses Werk in Spanien geschaffen haben, trägt das Siegel des Verfalls schon an der Stirn und ist ein Ausdruck ihrer abnehmenden Macht und des herannahenden Sturzes. Künstlerisches Genie, fürstliche Munificenz und hohe Bildung des Volkes waren nicht im Stande, den alten Glanz zu stützen, während der Strom der Feinde unaufhaltsam über die Grenzen hereinbrach und sie von Tag zu Tage weiter vorschob. Andrerseits rüttelten am Staat innere Parteiungen und der unruhige, stürmische Geist der Walís, die mehr ihren Ehrgeiz zu befriedigen, als ihr Vaterland vor dem drohenden Untergang zu schirmen bedacht waren. Mohammad III. Abu Abdolla liebte Ordnung und Frieden gleich seinem Vater Mohammad II., dem er in der Regierung folgte; auch fehlte es ihm nicht an Talent, um ihm nachzueifern; aber schwach wie er war, vermochte er nicht die Parteiungen zu ersticken, die seine Staaten tief unterwühlten und ihn endlich vom Throne stürzten, den der Usurpator Nair Abu Geiox einnahm. Zum Glück für die Künste erlangte Yusuf Abu-l-hegiág, von demselben Stamme, einen Waffenstillstand von D. Alonso XI. von Castilien und benützte ihn, um sie zu fördern, zu den Interessen der Religion und Moral zurückzukehren, die in der aufgeregten letzten Zeit ziemlich in Verfall gerathen waren, und den Wissenschaften

wieder einen Schutz zu gewähren, dessen die politischen Wirren sie beraubt hatten. Dessgleichen that auch sein Sohn und Nachfolger Mohammad V., den eine gehässige Parteiwuth des Kalifats beraubte, bis er es spät und mit schweren Opfern wieder erlangen konnte. In so stürmischer Epoche blieb den Künsten nichts Anderes übrig, als ihre Entartung und ihren Verfall möglichst aufzuhalten. Der Krieg raffte die Mittel hin, die zu ihrer Pflege nöthig waren, brachte das Volk in seiner Bildung zurück und war jeder Verbesserung hinderlich, wo sie nicht dahin abzweckte, die christlichen Heere zurückzuhalten, die in das Gebiet von Granada eindrangen und sich der Stadt näherten, in der sie die Fahne des Kreuzes aufzupflanzen entschlossen waren.

In dieser mit dem 15. Jahrhundert beginnenden traurigen Lage des Reichs von Granada liess nach und nach die moreske Architektur ihre eignen Hülfsmittel bei Seite liegen und nahm ihre Zuflucht zu fremden; verworren und von Launen beherrscht, schämt sie sich nicht, ihre frühere, nun gealterte und des Glanzes beraubte Schönheit mit neuen und von ihren Nebenbuhlern zusammengeborgten Reizen zu entstellen. So kommt es, dass in den arabischen Bauten dieser Epoche der Geist der christlichen Kunststile sich mit dem vermischt und verschlingt, der, von Damaskus und Bagdad ausgegangen, an den Küsten des Genil und Darro eine zweite Heimath gefunden hatte. Die Gewölbe bekleiden sich mit Blattwerk und Bandverschlingungen; die Ornamente werden sparsamer, ihre Ausführung nachlässiger und oberflächlicher, die Mauern übermässig dick und die Stuccaturen kommen immer mehr in Abnahme. Einige Züge des romanisch-byzantinischen Stils und andere des gothisch-germanischen mischen sich mit dem rein arabischen, obwohl immer dem Geschmack der früheren Epochen anbequemt, deren Grundzüge und wesentlichste Ornamente reproducirt werden, so dass keine eigentlich neue Bauweise entsteht. Vor Allem haben die in der Schule der Sarazenen gebildeten Mozaraben, die andrerseits an Glauben, Sitten und Ueberlieferungen ihrer Vorfahren festhielten, sich der Bauart derselben soviel als möglich genähert und sehr häufig jenes Gemisch von gothisch-germanischen und arabischen Formen bei ihren kirchlichen Bauten, ja sogar bei Privathäusern angewandt, nicht allein in den Ländern der agarenischen Herrschaft, sondern auch in den Königreichen Aragon und Castilien. Hieraus erklärt sich der ausgesprochene Arabismus, den man seit dem Ende des 15. Jahrhunderts und besonders seit der Einnahme von Granada an vielen Palästen, Kirchen und Festungen, die unsere Grossen und Prälaten bauen liessen, wahrnehmen kann.

Sevilla bietet uns in dem sogenannten Haus des Pilatus ein Beispiel von dieser Art von Gebäuden, das wir in vielen mozarabischen Baudenkmälern von Toledo wiederholt sehen, zu

denen die Absis der alten Kirche Santa Fé, die von Santa Isabel, ihrem äussern Theile nach, und die um die Mitte des 15. Jahrhunderts neugebaute Basilika der h. Leocadia zu rechnen sind.

Dies sind die Wechselfälle der arabischen und maurischen Architektur in Spanien während des langen Zeitraums von sieben Jahrhunderten. Eine noch gründlichere Prüfung ihrer Anfänge, ihrer fortschreitenden Entwicklung und ihres Verhältnisses zu dem Geist und Charakter der Völker, die sie ausbildeten, wird für die Geschichte gewiss viele fruchtbare Bemerkungen zu Tage fördern und für den Künstler wie für den Alterthumsforscher des Neuen und Anziehenden genug bieten.

Dreizehntes Kapitel.

Der Spitzbogenstil.

In der Nothwendigkeit, uns aus Mangel an zureichenden Beweisen bei der Frage über den Ursprung der Spitzbogenarchitektur mit der Wahrscheinlichkeit zu begnügen, nehmen wir mit Th. Hope an, dass die sogenannte gothische Baukunst von Deutschland aus sich über die übrigen Länder Europas verbreitet habe. Die Richtung dieser ihrer Wanderung zu verfolgen, ist schon eine minder schwierige Aufgabe. Zuerst musste Frankreich vor allen andern Völkern diese neue Kunst empfangen, Frankreich, in dem erst durch Karl den Grossen, dann durch die Schule der Normannen grosse und berühmte Gebäude geschaffen worden waren, Frankreich, das seit dem 8. Jahrh. mit den deutschen Staaten die innigsten Beziehungen hatte. Hier baut man denn auch im J. 1140 nach den Grundsätzen des neuen Stils die Arkaden des Porticus von St. Denis, beginnt 1149 die Kathedrale von Cambray, 1170 die von Chartres, die Sainte Chapelle von Dijon im J. 1172 und um dieselbe Zeit die Kathedralen von Laon, Soissons u. a. m. Kurz zuvor hatte man in demselben neuen Stil zu Parma die Madre Chiesa und im J. 1177 die Kirche der heil. Jungfrau in Monreale erbaut, während die Normannen, die sich diese Bauart schon angeeignet hatten, sie in England einführten, indem sie zu gleicher Zeit sie am östlichen Ende und am Chor der Kathedrale von Canterbury anwendeten. Als sich dergestalt der Spitzbogenstil mit

solcher Schnelligkeit überallhin verbreitete, konnte Spanien nicht das letzte Land sein, wo er Eingang und eifrige Pflege fand. Die Königreiche Aragon und Kastilien hatten schon seit dem Ende des 11. Jahrh. grosse und prachtvolle Bauten römisch-byzantinischen Stils aufzuweisen; der religiöse Eifer der Könige, der Vornehmen, der Bischöfe förderte diese Unternehmungen, und die denkwürdigen und häufigen Siege über die Ungläubigen verschafften den Thronen Sicherheit, den Grenzen der christlichen Staaten grössere Ausdehnung und ihren muthigen Vertheidigern die Mittel, deren sie früher entbehrt hatten, dem Zuge ihrer Frömmigkeit zu folgen, Kirchen und Kathedralen zu errichten und durch diese Werke den künstlerischen Geschmack ihrer Zeit zu heben. Im J. 1082 hatte man schon die Fundamente zu einem so grossen Gebäude wie die Kathedrale von Santiago gelegt, 1091 die der Kathedrale von Avila, und im Beginn des 12. Jahrh. wetteiferten Könige und Volk in dem Streben, die alten beschränkten kirchlichen Bauten durch geräumigere und schmuckere zu ersetzen. So unternahm man hinter einander wie um die Wette die Kathedrale von Lugo 1129, die von Tarragona 1131, die von Tortosa 1158, die Kapelle der heil. Agueda zu Barcelona 1173, die Kathedralen von Cuenca 1177, Santo Domingo de la Calzada 1180, von Solsona 1187, von Ciudad-Rodrigo 1190, von Leon 1199. Nicht kleiner waren die Anstrengungen der Araber, um ihre andalusischen Staaten mit prachtvollen Moscheen und umfangreichen Alcazaren zu schmücken. Man erinnere sich, bis zu welchem Grade in dieser Periode der römisch-byzantinische und der maurische Stil durch so bedeutende Werke sich entwickelten und vervollkommneten. Aber seit den ersten Jahren des 13. Jahrh. sollten die Ereignisse diese den Künsten förderliche Tendenz noch weiter treiben.

Der grosse Sieg bei las Navas de Tolosa, der die Königreiche Aragon und Castilien befestigte und ihr Uebergewicht von nun an unerschütterlich hinstellte, war der Todesstoss für die mahomedanische Macht, die schon durch die Einnahme von Toledo und die oben erwähnten inneren Parteiungen dem Untergange entgegengeführt worden war. Die beiden Kronen von Leon und Castilien, bisher häufig in eifersüchtiger Feindschaft einander gegenüber, vereinigten sich auf dem Haupte eines so tapfern, grossherzigen, tugendhaften und klugen Monarchen, wie San Fernando, um sich nie wieder zu trennen. Dieser Fürst, den der Himmel bestimmt hatte, die Monarchie zu befestigen und durch eine Reihe folgenschwerer Triumphe ihren Ruhm zu sichern, eroberte hintereinander die Königreiche Murcia, Jaen, Córdoba und Sevilla und machte den König von Granada, Aben Alhamar, tributpflichtig. Inzwischen erobert D. Jaime I. von Aragon die balearischen Inseln und das Königreich Valencia und verleibt

diesen kostbaren Besitz seinen Staaten ein. Dies Alles trug seine Früchte für die Hebung der Künste. D. Lucas de Tuy, der ein Zeuge ihrer damaligen Fortschritte war, äussert sich folgendermassen in seiner Chronik: „O wie glücklich sind diese Zeiten, in denen der hochverehrte P. Rodrigro, Erzbischof von Toledo, die Kirche von Toledo mit wunderwürdiger Kunst erbaute, der hochgelehrte Mauricio die Kirche von Burgos so stark als schön aufführte, der hochgelehrte Juan, Kanzler des Königs Fernando, die neue Kirche von Valladolid gründete, und, zum Bischof von Osma erwählt, mit grossem Aufwand die Kirche von Osma erbaute! Der edle Nuno, Bischof von Astorga, errichtete den kunstreichen Glockenthurm und den Klosterhof neben der Kirche. Lorenzo, Bischof von Orense, erbaute den Glockenthurm der dortigen Kirche aus viereckigen Steinen; der Hidalgo Esteban, Bischof von Tuda, vollendete die Kirche daselbst mit grossen Steinen. Der fromme und gelehrte Bischof von Zamora, Martin, gab fortwährend Arbeit durch den Bau von Kirchen, Klöstern und Hospitälern. Diese heiligen Werke förderten mit freigebiger Hand der grosse Fernando und seine hochweise Mutter, die Königin Berenguela, durch vieles Silber und köstliche Steine.“

Dies war die Epoche, in der die Spitzbogen-Architektur, kurz nachdem sie sich in Deutschland mit einer charakteristischen Physiognomie gezeigt hatte, in Frankreich auftrat, durchaus verschieden von dem römisch-byzantinischen Stil, obwohl immer noch in einigen Zügen und Einzelnheiten an denselben erinnernd. Ihre reissenden Fortschritte und das Interesse, das die Neuheit und Anmuth ihrer Erscheinung erweckten, waren für unsere Halbinsel nicht verloren. Mit Nothwendigkeit mussten die Zustände und Ereignisse jener Zeit und die Machtverhältnisse der damaligen Reiche des Südens sie in Spanien einführen. Denn niemals sah sich dieses durch festere Bande an Frankreich geknüpft, nie waren die Beziehungen beider Länder zu einander, die aus der politischen Lage herrührten, so wichtig für beide. Man kann sagen, dass die Pyrenäen sie nicht mehr trennten. Familienbande, dynastische Ansprüche, feudale Erbfolgen, religiöse Motive, gemeinsamer Hass gegen die Ungläubigen und die Nothwendigkeit, sie völlig aus ihren europäischen Besitzungen zu verdrängen, nährten fort und fort diesen gegenseitigen Verkehr, und selbst die Art der Civilisation, die die Völker unterschied, bewirkte einen Austausch der beiderseitigen Erfindungen.

Der Kreuzzug, den im Beginn des 13. Jahrh. Innocenz III. gegen die spanischen Mauren ausschrieb, als Mohammad Abu Abdalla nicht nur die Unabhängigkeit von Navarra, Aragon und Castilien, sondern die Existenz des Christenthums in Europa gefährdete, hatte schon mehr als 500,000 Fremde in Toledo ver-

sammelt, darunter eine grosse Anzahl französischer Ritter, den Erzbischof von Bordeaux, den von Narbonne, den Bischof von Nantes, viele aus den Städten des Reichs und den Herzog Leopold von Oesterreich an der Spitze beträchtlicher Truppenmassen. Zu derselben Zeit drang Pedro II. von Aragon in das südliche Frankreich vor, wohin ihn sehr ernste Rücksichten riefen, besonders der Schutz, den er seinen Verwandten, den Grafen von Béarn und Foix schuldig war. Vor diesen Ereignissen hatte die Provence zu der Krone von Aragon gehört, unter Alonso II., der auch die Herrschaft von Tarragona im J. 1131 dem Grafen Robert abtrat. Dieser zog aus seiner Heimath, der Normandie, Künstler und Soldaten mit sich herüber, sein Gebiet zu schmükken und zu schützen. Nun kamen zu diesen gewichtigen Anlässen des Verkehrs der beiden Nationen seit den ersten Jahren des 13. Jahrh. noch andere hinzu, die das Band noch enger knüpften. Viele französische Ritter hatten D. Jaime von Aragon bei der Eroberung von Valencia unterstützt, während dieser Fürst um die ungarische Prinzessin Violanta warb. So theilte auch D. Fernando III. Bett und Thron mit einer französischen Fürstin, und neue Rechte und Verbindlichkeiten unterhielten eine lebhafte und enge Beziehung zwischen den Staaten der früheren Gallia narbonensis und denen von Cataluna, Aragon und Navarra.

So kam es, dass der Spitzbogenstil, nachdem er kaum in der benachbarten Nation Eingang gefunden hatte, flugs in die unsrige eindrang an der Hand der politischen Begebnisse, und bei den in den verschiedenen Staaten unternommenen Bauten der herrschende wurde. Zuerst fand er in Cataluna Aufnahme und die Kathedralen von Tarragona, Tortosa und Solsona und andere Gebäude von nicht geringerer Bedeutung, die im römisch-byzantinischen Stil begonnen worden waren, wurden nunmehr nach den Grundsätzen der Spitzbogenschule weitergeführt, fast zu Einer Zeit mit denen von Chartres, Laon, Soissons und einigen andern derselben Klasse, die man in den Hauptstädten Frankreichs unternommen hatte. Auch Castilien, wo die Anhänglichkeit an die alten Bräuche und Traditionen grösser war, verstattete, während die traurigen Folgen der bürgerlichen Unruhen noch immer fühlbar waren und, trotz seiner Entfernung von den Grenzen, sogleich dieser Neuerung Eingang, als sie vielleicht bei andern abendländischen Nationen, die sie viel später annahmen, noch nicht einmal bekannt geworden war. In der That wurde die Kathedrale von Avila, der Angabe nach, 1091 begonnen, und die von Cuenca, deren Grund von D. Alonso VIII. gegen 1177 gelegt wurde, zwar im römisch-byzantinischen Stil entworfen; da aber der umfangreiche Bau ohne Zweifel langsam von Statten ging, so fand er sich noch weit genug zurück, dass der Spitzbogenstil sich seiner bemächtigen konnte,

Und so scheinen diese Bauwerke in all ihren Hapttheilen und den meisten Partien ihrer weiten Räume im Anfang des 13. Jahrh. vollendet worden zu sein. Am Schlusse desselben hatte sich dieser Stil schon in der ganzen Halbinsel festgesetzt, den römisch-byzantinischen verdrängt und eine Herrschaft begonnen, die ohne Nebenbuhler vier Jahrhunderte hindurch dauern sollte.

Vierzehntes Kapitel.

Einführung und Gesammtcharakter des Spitzbogenstils in Spanien.

Als der Spitzbogen den Rundbogen in den römisch-byzantinischen Bauten zu verdrängen begann und, was seit dem Ende des 12. und Beginn des 13. Jahrh. geschah, sich allgemein Eingang verschaffte, war die Architektur in einer grossen Entwicklung begriffen und ihre reissenden Fortschritte kündigten schon die Umwandlung an, die ihr einen ganz neuen Charakter gab, nachdem sie sich Schritt für Schritt von den alten Traditionen und Verfahrungsweisen losgesagt hatte. Schon gegen Ende des 12- Jahrh. war man dahin gekommen, die technischen Mittel zu erweitern, die Dimensionen zu vergrössern, in der Ausführung leichter und sorgfältiger, im Ornament zierlicher und glänzender, in allen Principien fester und bewusster zu werden. Die Kreuzgewölbe, die Rippen, die sie einfassten, um sie zu festigen und zu verzieren, das System der Strebebögen, obwohl noch nicht völlig entwickelt, die, soweit es der byzantinische Charakter zuliess, pyramidalen Formen, die grossen Fensteröffnungen, die dem Lichte den Zugang in die innern Räume eröffneten und die Wände leichter machten, die Portale mit doppelten, in der Mauerdicke vorspringenden Bögen, die Kapellen der Absis — dies Alles wurde schon mit Geschick angewendet, als der Spitzbogen adoptirt wurde, der ohne dies Alles als eine zufällige Neuerung, eine bedeutungslose Laune erschienen und nicht den Charakter der Gebäude, an denen er den Rundbogen verdrängte, zu verändern im Stande gewesen wäre.

Die Erscheinung des neuen Stils, der wie ein fertiges, aus einer geistreichen neuen Theorie hervorgegangenes Product des künstlerischen Genius auftritt, musste das Ueberraschende und Plötzliche für denjenigen verlieren, der die Entwicklung der römisch-byzantinischen Schule in der Nähe aufmerksam verfolgt

hatte. In der anmuthigen Stiftskirche von Toro, in den prächtigen und schönen Kathedralen von Salamanca und Zamora, die im römisch-byzantinischen Stil erbaut waren, musste man schon die Vorläufer der gothischen Bauten, die bald nach ihnen in unserm Lande erstanden, deutlich erkennen. Hier fanden sich schon die Hauptelemente des neuen Systems beisammen, hier schimmerte schon jener Geist des Fortschrittes durch, der einen glücklichen Umschlag in allen menschlichen Wissenschaften und im materiellen Wohl der ganzen Gesellschaft ankündigte. In der That gingen in dieser Epoche nicht allein mit der christlichen Kunst diese Veränderungen vor sich, durch die sie zur Originalität heranreifte. Auch die Kunst der Araber empfand den Einfluss der herrschenden Ideen und der fortschreitenden Bildung. Es ist bemerkenswerth, dass, während in den Kathedralen von Burgos, Leon und Toledo der römisch-byzantinische Stil bis auf die letzte Spur verschwand, auch in den Moscheen und Alcazaren von Sevilla und Granada die Strenge und Aengstlichkeit der unter der Ommijadenherrschaft unternommenen Bauten, ihre Unsicherheit und Hinneigung zu byzantinischen Formen verschwand und dafür die prachtvollen Bandverschlingungen, die reichen Arabesken, die leichten und luftigen Galerien und die kunstreichen und glänzenden Stalaktitengewölbe auftraten. Der Impuls, den beide Stile bei beiden einander feindlichen Völkern zu gleicher Zeit erhielten, rührte aus tieferen Bewegungen in den Ideen, aus gesteigerter socialer Wohlfahrt und geistiger Bildung her. Es war derselbe Geist, der die Emancipation und die bevorrechteten Freiheiten der Städte hervorrief, welcher Leon und Castilien erst den Setenario, dann die Partidas [1] gab, in der Geschichte durch die „crónica general“, in der Astronomie durch die Alfonsinischen Tafeln, in der Poesie durch die „cántigas“ und „querellas“ sich bethätigte, die Kultur der Araber hispanisirte; derselbe Geist, der Fernando III. zu einem toleranten Politiker, Gesetzgeber und Krieger machte.

So trat die Spitzbogen-Architektur im christlichen Spanien Hand in Hand mit andern wichtigen Ereignissen der allgemeinen Civilisation auf und war wie alle demselben Gesetze des Fortschrittes unterworfen. Von dem Nachbarvolke eingeführt, schafft sie bei uns nicht vorher unbekannte Elemente; sie gibt nur den schon vorhandenen eine neue Anwendung.

Und doch haben die Baudenkmäler dieses neuen Stils, obwohl sie voller Poesie und Geist, Ernst und Grazie, mit dem Siegel der religiösen Weihe geprägt sind, drei Jahrhunderte lang der Phantasie der Beschauer nichts von alle dem gesagt. Die Tyrannei der Mode legte in dieser ganzen langen Zeit der Bewunderung

[1] Das Gesetzbuch dieses Namens, von Ferdinand dem Heiligen von Castilien entworfen, von seinem Sohn Alfons dem Weisen ausgeführt, aber erst 1348 unter Alfred XI. gesetzkräftig geworden.

Stillschweigen auf, und die Gesammtrichtung der litterarischen Ideen lenkte das Studium der Künstler nur auf Ein Vorbild: die griechisch-römische Architektur. Der Kreis der menschlichen Kenntnisse musste sich erst erweitern und der Forschergeist gegen den Autoritätsglauben sich auflehnen, damit sich in uns ein Sinn für die Grösse unserer eignen mittelalterlichen Vergangenheit erschliessen konnte.

Es waren zuerst Florez, Risco und Masdeu, die als Kritiker und Geschichtsschreiber, dann Marina, Aso und Sempere, die als Juristen und Publicisten, endlich verschiedene Schriftsteller der Gegenwart, die durch die philosophischen Tendenzen des 19. Jahrh. angeregt, die Urkunden und Denkmäler der grossen Periode vom 8. bis zum 16. Jahrh., die socialen Fortschritte, die Elemente der Civilisation, die Sitten und Gesetze jener Zeiten untersuchten und die Herkunft unserer heutigen Nationalität erforschten, die in vielen Stücken von der alten sich unterscheidet, aber die Erbschaft ihrer hauptsächlichsten Eigenthümlichkeit noch immer bewahrt.

Schon gegen Ende des 18. Jahrh. bildete sich bei Einigen, obwohl noch sehr Wenigen, die entweder unabhängiger von den herrschenden Vorurtheilen oder tiefere Kenner der mittelalterlichen Kunst waren, ein hoher Begriff nicht nur von dem hervorragenden Verdienst des Spitzbogenstils, sondern auch von seinem Einfluss auf die Fortschritte der modernen Baukunst. Der englische Architekt Murphy untersuchte die prachtvolle Klosterkirche von Batalha in Portugal, gab im J. 1795 seine Zeichnungen nach ihr heraus und machte auf ihre Schönheit und Originalität aufmerksam, indem er mit gutem Grund die trefflichen Eigenschaften und hervorragenden Vorzüge des Stils, dem sie angehörte, pries. Sein Landsmann, der Professor William Chambers, sagt in seiner Geschichte der Baukunst, dass diesen Stil eine gewisse Leichtigkeit, ein gewisser Rhythmus und eine Freiheit empföhle, die den Alten fehlte und welche die Modernen nicht zu schätzen wüssten; und unter den Unsrigen hat Jovellanos in seinen Noten zu dem „Elogio historico des D. Ventura Rodriguez,“ Llaguno in seinen „Noticias de los arquitectos y de la Arquitectura en Espana“, Cean Bermudez in den Zusätzen zu diesem Werke und Bosarte in seinen Reisen nach Segovia, Valladolid und Burgos, obwohl darauf beschränkt, ausschliesslich die griechisch-römischen Gebäude zu beschreiben und zu preisen und gleichsam in steter Furcht, mit der Meinung ihrer Zeitgenossen in Widerspruch zu gerathen, dennoch nicht umhin gekonnt, ihre eigenen Ueberzeugungen auszusprechen, obwohl zaghaft und unsicher, und den angenehmen Eindruck, den unsere gothischen Kathedralen auf sie machten, nicht nur nicht verhehlt, sondern hie und da sogar, freilich im Allgemeinen und mit wenig Worten

ihre Festigkeit und schönen Verhältnisse, ihre Eleganz und Anmuth und die tiefen mathematischen und statischen Kenntnisse ihrer Erbauer zu rühmen gewagt.

Aber diese vagen und vereinzelten Aeusserungen hatten nicht die Kraft, das Vorurtheil des Jahrhunderts zu besiegen und zu eingehenderen Forschungen über den gothischen Baustil anzuregen. Und doch fällt die Zeit des Uebergangs vom römisch-byzantinischen zum gothischen Stil mit denkwürdigen Ereignissen zusammen, mit einer der bedeutsamsten Epochen unseres politischen und socialen Lebens; ja dieser Theil der Kunstgeschichte illustrirt mehr als andere Betrachtungen die sociale Bewegung, welche die Regierung San Fernando's und Alonso's X. so eigenthümlich auszeichnet. Wenn die raschen und glänzenden Eroberungen von Córdoba und Sevilla für die kriegerische Begeisterung jener Zeit Zeugniss ablegen, so lassen uns die Kathedralen von Toledo und Burgos einen Blick thun in ihre Kenntnisse und Geistesrichtung und in die unermesslichen Hülfsmittel, über die sie zu gebieten hatte.

In diesen berühmten Bauwerken und den übrigen derselben Art und Zeit sehen wir ein vollständiges fertiges bauliches System, was in seiner Ganzheit an die Stelle des früheren getreten ist. Der Spitzbogen, der bei den römisch-byzantinischen Bauten nur zufällig, ohne Zusammenhang mit dem baulichen Organismus aufgetreten war, ist nun das wesentliche Element der neuen Schule; ihm, wie ihrem schöpferischen Princip, ordnen sich alle Theile und Dimensionen unter; er beherrscht die Arkaden, die Gewölbe, die Pforten und Fenster, den gesammten Bau. Um sich seinem Charakter anzubequemen, werden die Pfeiler länger, die Schiffe höher und spitzer, die Gewölbe überhöht; schlanke und leichte Gurten, mannichfach sich kreuzend, fassen sie ein und schmücken sie mit kunstreicher Durchflechtung. Die aufstrebende Richtung aller architektonischen Glieder führt in ihrer Verbindung zu der pyramidalen Form, um die herum sich alle zugehörigen Theile dergestalt gruppiren, dass sie von der Basis an nach oben zu ihre Massen stätig vermindern, bis sie in verschiedener Höhe in Spitzen auslaufen. Das System der Horizontallinien ist durch das der vertikalen verdrängt worden, und um in nichts mehr an die alten Traditionen zu erinnern, verschwinden jene breiten Gebälkglieder an den Façaden, die an den griechisch-römischen Gebäuden mehr oder weniger vorspringend und parallel mit der Basis hinliefen, dieselben abschlossen und abtheilten und ihnen den Charakter einer gewissen Gravität und Tüchtigkeit verliehen, indem sie durch tiefe Schatten den imponirenden Eindruck ihrer Flächen noch erhöhten.

Bei einer Bauart nun, die weniger als jede andere unnöthigen Druck zu tragen im Stande ist, gab man jenen Gesimsen nothwendiger Weise grössere Leichtigkeit und Schlankheit. Und um

diese letzteren Eigenschaften noch zu steigern, öffnet man die Wände durch grosse perpendiculäre Einschnitte zwischen den Intercolumnien, macht die Pfeiler schlanker und höher, bekleidet sie mit hohen, dünnschäftigen Säulen, deren Zusammenordnung einem Bündel schwacher Rohre ähnlich ihre wahre Stärke durch die Theilung der Oberfläche und scheinbare Gebrechlichkeit der einzelnen Theile verdeckt. Diese Täuschung wird noch vermehrt durch den sinnreichen Grundriss des Pfeilers und seine eigenthümliche Structur; ihr zufolge verschwindet bei perspectivischer Ansicht durch die Diagonale der breitere Theil der Oberfläche seiner Seiten, und dem Auge erscheint demnach die Basis kleiner und der Schaft dünner und leichter.

Da man sich überdies der fortlaufenden Mauern überhob, wo es nur immer mit der Festigkeit des Gebäudes vereinbar war, so wurden die Stützpunkte auf die Pfeiler geworfen. Um nun dem durch den Spitzbogen hervorgerufenen schiefen und senkrechten Druck zu begegnen, verfiel man sinnreich genug auf das System der Widerlager und Strebebögen, die aus zunächst materiellen baulichen Bedürfnissen hervorgegangen, in der künstlerischen Ausführung zu einer der schönsten Zierden dieses Stiles wurden. Indem man so die Stützpunkte ausserhalb des Gebäudes wählte — da es ein Grundsatz der gothischen Schule war, so viel als möglich die Flächen zu verkleinern, damit einzig die senkrechten Linien gross und kühn erschienen — scheinen die Gewölbe gleichsam in der Luft zu schweben, die innern Umgänge erhalten ein phantastisches Ansehen und die Verbindung der Theile jenen luftigen edlen Charakter, jene überraschende Schlankheit und Zartheit, die uns diese festen Baulichkeiten fast wie Pappen- oder Spitzenwerk erscheinen lässt.

Bei diesem bewunderungswürdigen Mechanismus der Lasten und Widerlager sind die von Absatz zu Absatz durch Stütz- und Strebepfeiler gefestigten Wände, die keine Art von Last mehr zu tragen haben, ein secundärer Theil der Construction und dienen nur noch zum Verschluss und zur Sicherung des Innern vor der Witterung. Sie spielen bei den gothischen Gebäuden dieselbe Rolle wie die Gläser in den Laternen, denen die senkrechten Bleistäbe, die sie verbinden, alle Festigkeit verleihen, die vonnöthen ist. Und so konnte man auch ohne Besorgniss die äussern Mauern durchbrechen, sie mit hohen und breiten Fenstern versehen, die mit Stabwerk ausgefüllt sind, sie mit umfangreichen durchbrochenen Rosetten und zierlichen Galerien schmükken, und im Innern jene leichten und reichen Triforien an ihnen herumlaufen lassen, mit denen die Bögen der Seitenschiffe bekrönt sind.

Noch grösser aber wird die zauberhafte Wirkung der gothischen Bauten durch die reiche und sorgfältige Ornamentirung, ihre Mannigfaltigkeit und eigenthümliche Verwendung. Die byzan-

tinischen Kapitäle verlieren ihre Akanthusblätter, ihre Palmetten, ihre Würfelform, Voluten und Gliederungen und werden mit einheimischen Blumen, mit Scenen aus der Bibel oder der Nationalgeschichte geschmückt. Die Mauern bedecken sich mit Nischen, Kragsteinen, Statuen und kleinen Baldachinen, Galerien und Brüstungen, deren geometrische Figuren sich kunstreich verschlingen; das Kranzgesims starrt von leichten Zinnen und schlanken Pyramiden und die äusseren Ecken des Gebäudes, seine Thüren und Fenster, Thürme und Kapitäle bekleiden sich mit krausem Blumen- und Spitzenwerk, Zacken und Zinnen, Thürmchen und Vorsprüngen, überall verziert und durchbrochen, den Krystallisationen der Tropfsteinhöhlen vergleichbar.

Obwohl wir mit unsäglichem Eifer von sehr früh an diesen Baustil gepflegt haben und wenige Völker sein mögen, bei denen er grössere Fortschritte als in Spanien gemacht hätte, so nehmen wir doch, wir wiederholen es, den Ruhm seiner Erfindung nicht in Anspruch, der uns nicht nöthig scheint, um mit den Völkern, die sich um ihn streiten, was Zahl und Trefflichkeit der Werke betrifft, in die Schranken treten zu können. Zugebend, dass der gothische Baustil aus Frankreich nach der Halbinsel eingeführt wurde, zählen wir jedoch einige von den Kirchen auf, die seit Anfang des 13. Jahrh. in Spanien in demselben gebaut wurden und freilich an Leichtigkeit, Anmuth und Ornamentation hinter den spätern zurückstehen müssen. An den Kathedralen von Lérida, Tarragona, Avila und Cuenca, die noch vor dieser Zeit begonnen wurden, finden sich schon alle charakteristischen Merkmale des Spitzbogenstils, obwohl hier noch der römisch-byzantinische Stil mit ihm im Kampf begriffen ist. Als erst einmal ein Modell hingestellt war, war seine Ausbildung bis ins Detail hinein ein Werk des mit der Hebung der ganzen Gesellschaft fortschreitenden Kunstvermögens, dem seit der Einnahme von Sevilla das Glück der christlichen Waffen förderlich zu Statten kam.

In der langen Epoche vom 13. bis ins 16. Jahrh. kann man drei bestimmte Perioden des Spitzbogenstils unterscheiden. Die erste umfasst das 13. Jahrhundert. Hier zeigt sich der Stil noch schwer und ein wenig roh, decorativem Prunk abgeneigt, aber edel und einfach in seinen Formen und Profilen, von den byzantinischen Traditionen noch nicht völlig losgelöst. In der zweiten Periode, die das 14. Jahrhundert umfasst, ist er eleganter und gebildeter, kühner und zierlicher, und gewinnt an Schmuck und Schimmer, was er vielleicht an Erhabenheit und Reinheit verliert. Zuletzt missbraucht er seine Mittel, entfremdet sich durch Verschwendung der Ornamente und launenhafte Unbeständigkeit, die ihn zu immer neuen Formen derselben treibt, seinem ursprünglichen Charakter und neigt sich sichtbar einem Verfalle zu, den er seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.

unter der Ueberfülle von Maass- und Zackenwerk, der Verschiedenheit der Bögen und anderen launenhaften und kurzlebigen Einfällen vergebens zu verstecken sucht. Nichts ändert sich in dem Mechanismus der materiellen Construction, in dem System der senkrechten Linien, der Widerlager und Strebebögen, in dem Streben nach der pyramidalen Form, der Anlage der Haupttheile kirchlicher Gebäude, in jenem Gesammtcharakter, der diesen Stil eben von allen andern unterscheidet. Die Verschiedenheit liegt nur in den Nebendingen, in einigen neuen Combinationen der bekannten Elemente, in einer Art von künstlerischer Verschwendungssucht, deren Resultat nicht das Schöne, sondern das Ueberladene ist. Wir werden dem Beweis hiefür bei der näheren Prüfung der drei Perioden begegnen.

Fünfzehntes Kapitel.

Erste Periode des Spitzbogenstils.

Zu grossartig und schön waren die Kirchen, die D. Alonso VII. und D. Alonso IX. im römisch-byzantinischen Stile erbauen liessen, als dass der letztere durch den im Anfang des 13. Jahrh. auftauchenden gothischen sogleich hätte verdrängt werden können. Und ohne Zweifel glaubten die Künstler, die Forderungen des Zeitgeschmacks mit ihrer bisherigen Doctrin in Einklang bringen zu können, indem sie in den nun unternommenen Bauten beide Stile zu verschmelzen suchten. Einem solchen Beginnen widersprachen ihre Traditionen nicht und kamen die beiden Stilen gemeinsamen Elemente entgegen; denn wir haben schon erwähnt: die Pfeiler, Gewölbgurte, den Spitzbogen, eine ausgesprochene Neigung zu pyramidaler Form und Gruppirung — dies Alles kannten und übten schon die Architekten der römisch-byzantinischen Schule, besonders seit dem Ende des 12. Jahrhunderts.

Mehr als das: die Grundrisse der Kirchen, ihre Hauptanordnung und innere Raumvertheilung waren in beiden Stilen dieselben. Beide hatten die Absidenkapellen, das Mittelschiff, das höher und geräumiger als die Seitenschiffe war, die Verlängerung dieser letzteren an einem Ende, um in Parallellinien das Presbyterium einzuschliessen, wodurch fortlaufende Galerien gebildet wurden, die Kuppel über der Vierung, die tiefen, aus

doppelten concentrischen Bögen gebildeten Eingänge, endlich das lateinische Kreuz zur Grundform. Daher sehen wir seit den Zeiten San Fernando's und D. Alonso's X., als sich die Baukunst schon so sehr entwickelt hatte und die Frömmigkeit der Privaten, von der der Mauren angestachelt, überall grossartige Kirchen errichtete, an denen, die ihrem Aufriss nach völlig gothisch waren, viele Eigenthümlichkeiten der römisch-byzantinischen, als sei die Verschmelzung noch nicht völlig geglückt. An der Kirche San Vicente von Avila aus der Zeit D. Alonso's des Weisen, deren Fundament vielleicht unter der Regierung seines Vaters San Fernando gelegt wurde, zeigen sich neben einander strenge und einfache Massen, gothische Pfeiler, Spitzbögen und überhöhte Gewölbe, Fenster, Wandstreifen und einige andere Glieder im römisch-byzantinischen Stil. Diesem gehören an der Façade der Kathedrale von Tarragona die beiden Seitenportale an, während das Hauptportal mit seinen Streben und concentrischen Bögen in seinem reichen Bildwerk schon allen Pomp der Gothik des 13. Jahrh. entfaltet.

Dieselbe Mischung finden wir auch in dem Kreuzgang des Klosters zu Veruela, der Kathedrale zu Badajoz, der Kirche Santa Maria von Cervera und Santa Maria la antigua von Valladolid, alle im Verlauf der ersten Jahre des 13. Jahrh. entstanden, obwohl einige schon im vorangehenden begonnen sein mögen. Andere, deren Bau beim Auftreten der Gothik in Spanien schon weit vorgeschritten war, wurden nun in dem neuen Stil fortgeführt. So z. B. die Kathedralen von Avila, Cuenca und Tarragona. An diesen aber wie an den übrigen aus der Zeit, wo die Gothik unvermischt mit andern Stilen erscheint, haben wir denselben Grundriss, dieselbe Anordnung der Haupttheile wahrzunehmen.

Als Grundform das lateinische Kreuz; halbrunde oder polygone Absis; drei Schiffe und Kreuzschiff, häufig von einer Kuppel bekrönt, Galerien oder Triforien längs der Seitenschiffe und über ihren Bögen; brillante Façade mit drei Portalen, je eines für die drei Schiffe; starke Strebepfeiler zwischen ihnen; schwere Widerlager, beträchtlich hoch vorspringend; eine fortlaufende, durchbrochene Brustwehr, die jene Strebepfeiler verbindet und das erste Stockwerk abschliesst; die Rosette in dem zweiten; über dem Haupteingange Fenster und Galerien, und Statuen im dritten: so bauen sich gemeinhin unsere Kathedralen seit der Einführung der Gothik auf. Dies Schema, das bis zum 16. Jahrh. fast unverändert blieb, ist sicherlich nicht neu; wir finden es auch an verschiedenen römisch-byzantinischen Kirchenbauten des 12. und 13. Jahrh.; dort aber mit geringerem Luxus, in kleinerem Massstabe, ohne den Reichthum der Details und die künstlerische Pracht der Gothik, roher in der Construction,

unsicherer und verworrener als es seit D. Alonso's des Weisen und D. Sancho's des Braven Regierung der Fall war.

Denn jetzt wächst Alles in die Höhe und Weite. Die Kathedrale von Cuenca ist über 300′ lang und 180′ breit, die von Leon 308′, die von Burgos ebenso viel vom Gitter der Kapelle des Condestable bis zum Hauptportal und 212½′ im Queerschiff von der Pforte „del Sarmental" bis zu der „hohen Pforte" gemessen; die Kathedrale von Toledo 404′ lang und 204′ breit.

Im Verhältniss nun zu dieser beträchtlichen Steigerung aller Dimensionen vervielfacht sich die Combination der elementaren Glieder, um mit der Hauptform des ganzen Baues die besonderen Formen der Nebentheile in Einklang zu bringen, das Detail bekommt eine Bedeutung, die ihm im 12. Jahrh. gemeiniglich fehlt; innen und aussen wird das Ornament ein nothwendiges Glied der Construction; das Bildwerk mehrt sich und an Portiken und Eingängen werden colossale Statuen beliebt. Trotz all dieser Fortschritte aber zeigt das Gothische noch eine mehr imponirende als wohlthuende Strenge, und die Reinheit seiner Profile und Formen streift häufig an das Steife und Trockene. Die einfache Majestät, die es erstrebt, sieht oft der Härte gleich. Dabei aber besitzt es schon alle Haupteigenschaften, die es in seiner Blütezeit auszeichnen; die Bauten sind schon frei und schwungvoll, und das Spiel der tragenden und lastenden Kräfte in ihnen auf das Trefflichste abgewogen.

Denn wenn auch den Stütz- und Strebepfeilern die hohe Feinheit und der künstlerische Glanz der späteren aus dem 14. Jahrh. noch fehlt, so dienen sie doch schon ebenso glücklich zum Schmuck wie zur Festigkeit des Baues. Zwischen die Mauern gestellt, die die Eingänge trennen, theilen sie sich, indem sie sich nach oben zu verjüngen, in Vorsprünge, und mit einer ausgesprochenen Neigung zur pyramidalen Form laufen sie in Spitzen aus oder in Giebel, die aus Gruppen von sehr spitzen Zacken bestehen. Ihre Flächen sind mit übereinander gestellten Spitzbögen, Statuen auf Kragsteinen unter Baldachinen und Vorsprüngen an den Ecken verziert. Dies System von Strebepfeilern und Widerlagern verschönert wesentlich die prächtige Decoration der Portale und Eingänge. Letztere öffnen sich meist in der Mauerdicke und zeigen eine Reihe concentrischer Bögen hinter einander, allerorten mit einer Fülle kleiner Sculpturen bedeckt; gewöhnlich auch erheben sich beiderseits an ihren Seitenflächen auf kleinen Säulchen oder Kragsteinen die Statuen der Apostel, mager und lang, mit eckigen Formen, strengen oblongen Gesichtern, in kleinbrüchigen Gewändern und ungelenken anmuthlosen Stellungen.

Auch zwischen den Leisten und Stäben der Bögen, die in gleichmässiger Folge die Wölbung des Einganges umfassen, findet

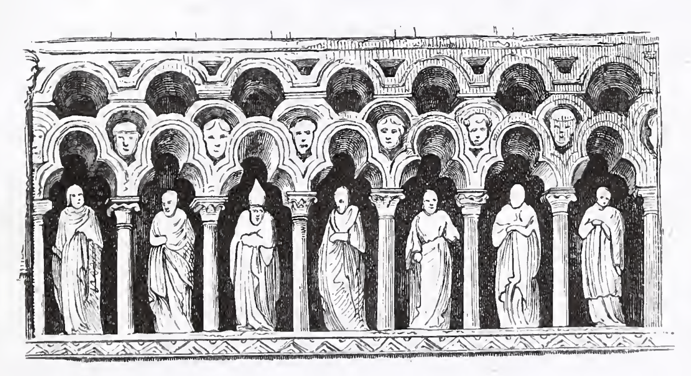
man kleine Statuen, deren Stellung der Krümmung der Gewölbsteine folgend etwas Kümmerliches, Kauerndes hat und so gewissermassen auf eine Schnur gereiht, zwar den Prunk der Ornamentirung erhöhen, und das Gebäude reich und glänzend erscheinen lassen, aber weder Eingebungen des guten Geschmacks sind, noch mit dem ernsten grossartigen Charakter des Ganzen stimmen wollen. Die Thüren der Portale sind fast immer zweiflüglich, durch einen Pfeiler in der Mitte des letzten Bogens geschieden, an welchen angelehnt die Statue der hl. Jungfrau oder des Erlösers auf einer Säule zu stehen pflegt. Die Lünette, die von dem innern Profil des kleinstens Spitzbogens und von dem Thürgesims eingefasst wird, ist häufig durch ein grosses Relief, dessen Figuren fast ganz aus der Fläche heraustreten, ausgefüllt; gewöhnlich stellt dasselbe entweder die merkwürdigste Scene aus dem Leben des Heiligen dar, nach dem die Kirche heisst, oder eine mystische Allegorie oder irgend ein Mysterium unserer Religion. Muster solcher Portale sind: das Portal der Kathedrale von Leon mit seinen zwölf Aposteln, das an der Hauptfaçade der Kathedrale von Tarragona mit Statuen auf Sockeln und kleinem gemeisseltem Bildwerk, und das „des verlornen Sohns" oder das „Marktportal" an der Kathedrale von Toledo, einer der ältesten Theile dieses Gebäudes, das leider der Neuerungsgeist des 18. Jahrh. nicht hinlänglich geschont hat. Dasselbe galt auch von den Bögen der prachtvollen Eingänge an der Hauptfaçade der Metropolitankirche zu Burgos, die später durch Unverstand zu grossem Nachtheile ihres Werths mitleidlos ihrer schönen und reichen gothischen Ornamente entkleidet wurden.

Wenn sich aber die gothischen Kirchen des 13. Jahrh. in der Gesammtstructur wenig von den Bauten des 14. und 15. unterscheiden, so verhält es sich doch mit Details und Nebensachen anders, die in dieser ersten Epoche einen ganz eigenen, wesentlich verschiedenen Charakter haben. Der im Anfang noch etwas gedrückte Spitzbogen, der als ein Grundelement in allen Gebäuden herrscht und bis zu einem gewissen Grade alle Formen bestimmt, wird nun eleganter und schlanker. Seit der Mitte des 13. Jahrh. bildete man ihn häufig aus zwei Kreisbögen, deren Radien grösser als seine Oeffnung waren und deren Mittelpunkte ausserhalb seines Umrisses lagen; eine elegante und anmuthige Form, statt deren im 14. Jahrh. dann der gleichseitige Spitzbogen vorherrscht; letzterer entsteht aus zwei Bögen, deren Radien die Länge der Bogenöffnung haben, welche als Basis einem gleichseitigen Dreieck dient, dessen oberer Winkel in den Schneidungspunkt der beiden, den Spitzbogen bildenden Curven trifft. Von beiden Constructionen haben wir Beispiele an den Kathedralen von Avila, Cuenca, Burgos, Toledo, Badajoz, Valencia, Leon und Tarragona.

Diese Arkaden haben aber nicht mehr die einfachen Kreuzgewölbe und die rechtwinkligen Gliederungen, auch nicht die flachen, mit Sternen, Blumen, Zahnreihen und andern Zeichnungen bedeckten Archivolten und die dicken Stableisten aus dem 12. Jahrhundert. Sie sind aus feineren Pfühlen in Verbindung mit mannigfaltig profilirten Gliederungen zusammengesetzt. Auch sind sie nicht immer völlig cylindrisch, sondern haben gelegentlich, besonders seit dem Ende des 13. Jahrh., eine Art Rücken, der in eine abgestumpfte Rippe ausläuft, wodurch ihr Profil herzförmig wird, dergestalt dass der wagerechte Durchschnitt die Form eines Spitzbogens mit abgestumpftem Winkel ergiebt.

Ebenso beginnt um diese Zeit auch an den Archivolten der Bögen, die sich diagonal schneidend die Gewölbgurte bilden, die Verbindung der Pfühle mit andern Gliederungen complicirter zu werden. Häufig sehr stark vorspringend bilden sie durch ihre Masse und die Anordnung der Linien zwei übereinander laufende Bogenreihen, indem die Stäbe, Hohlkehlen und Leisten in anmuthiger Profilirung mit einander abwechseln, obwohl noch nicht so kunstreich construirt, wie die Archivolten und Arkaden der zweiten Periode. Die oben angeführten Kathedralen haben interessante Beispiele dieser Combinationen aufzuweisen.

Ausser den Spitzbögen wurden, obwohl nicht häufig, auch die Zackenbögen mit drei oder mehren Ausschnitten angewendet, z. B. an den Galerien der Kathedrale von Toledo. So waren



Chortriforium in der Kathedrale zu Toledo.

auch die Doppelbögen einigermassen im Gebrauch, deren im Centrum sich vereinigende Enden von kleinen Consolen getragen werden, während die beiden andern, äussern Enden auf Säulen ruhen. Dergleichen findet man verschiedentlich in den Kathedralen von Badajoz, Valencia, Cuenca, Tarragona und

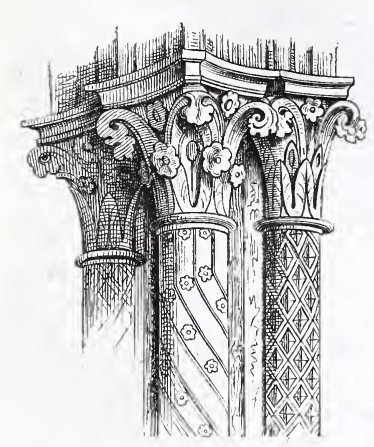
Avila. Am weitesten aber ging die sinnreiche Neuerung in den verschiedenen Combinationen des Spitzbogens zur Ausschmückung der Fenster und grossen Maueröffnungen Gegen Ende des 13. Jahrh. umschloss ein Spitzbogen nicht allein zwei Doppelbögen, sondern jeder von diesen theilte sich wiederum in zwei Bögen, und die Lücken wurden mit zierlichem Masswerk in Gestalt von Rosen, Blumen und Blattzacken ausgefüllt. Unter der Menge der Beispiele führen wir nur die eleganten durchbrochenen Fenster des Kreuzgangs von Veruela an, wo römisch-byzantinische Reminiscenzen noch ersichtlich sind.

Mit diesen Fortschritten der Kunst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. hatte die Entwicklung des Gleichgewichts der Kräfte nicht Schritt gehalten. Man wandte ohne Zweifel die Strebebögen an und kannte ihren Mechanismus, aber sie dienten nur als ein Hülfsmittel der Construction und waren künstlerisch noch nicht entwickelt, so dass sie den Forderungen des constructiven Bedürfnisses und denen der Eleganz und Schönheit in gleicher Weise genügt hätten. Anfangs verbargen sie sich unter den Dächern der Seitenschiffe und dienten einzig zu Widerlagern für den schiefen Druck; so in Santa Maria von Valdedios, begonnen im J. 1218, San Vicente von Avila, um dieselbe Zeit und in der Kathedrale der nämlichen Stadt. Hernach durchbrachen sie diese enge Umschränkung und zeigten sich frei, ohne doch zu wagen, auf weite Entfernung vorzuspringen, indem sie noch immer ihren Stützpunkt nahe an der Mauer, aus der sie hervortraten, suchten. Die Gewölbe aus einem Viertelskreisbogen, die hie und da in den Seitenschiffen der römisch-byzantinischen Kirchen vorkommen, um, gegen die Mauer des Mittelschiffes gelehnt, den Druck seiner Gewölbe zu tragen, brachten vermuthlich auf die Idee dieser fliegenden Widerlager, aus der die Kunst auch für eine prächtige Ornamentirung des Aeussern der Kirchen so viel Vortheil zu ziehen wusste. Aber bis über die Mitte des 13. Jahrh. hinaus behalten sie mit ihrer übermässigen Schwere und ihren rohen Rippen einen finstern reizlosen Charakter, der die Nothwendigkeit ihres Ursprungs an der Stirn trägt, obwohl sie sich endlich auch schon auf grössere Entfernungen hinauswagten.

Auch die Pfeiler erfuhren eine merkliche Umgestaltung; neben denen aus der vorhergehenden Epoche, die sich noch erhielten, kamen andere auf von polygonem oder elliptischem Grundriss, mit hohen schlanken Säulen umgeben, die sich bald berühren und in ihren Gruppirungen Rohrbündel darstellen, bald nur die Ecken und Vorderflächen der Pfosten einnehmen. Alle unsere gothischen Kirchen aus dem 13. Jahr. haben Beispiele dieser Art.

An einigen Basen erkennt man eine auffallende Nachahmung der attischen, wie in der Kathedrale von Leon; anderwärts ist diese Grundform entstellt, bis zum Unkenntlichwerden des alten

Vorbilds, durch sehr weite Hohlkehlen von geringer Krümmung und so schmale Polster, dass man sie eher für gewöhnliche Stableisten halten muss. Die Plinthen, auf denen sie ruhen, haben meistentheils prismatische Gestalt und sind fast immer im Verhältniss zum Ganzen beträchtlich hoch.



Kapitäle im Chorumgang der Kathedrale zu Burgos.

Noch bedeutender sind die Veränderungen an den Kapitälen, deren Form der römisch-byzantinischen ziemlich ähnlich ist, aber nicht so dick und rundlicher und häufig mit zwei Reihen gesäumter eckiger Blätter umgeben, die sich nicht an den Tambour anschliessen, sondern horizontal vorspringen. Ein andermal sind sie mit Zweigen, Stengeln, Perlenschnüren und anderem wenig erhabenen Bildwerk der verschiedensten Form bedeckt und ihre Deckgesimse von polygoner Form sind sehr hoch, aus derben Gliedern und vielen Ecken bestehend.

Dies sind die Grundzüge des Spitzbogenstils in seiner ersten Periode. Schon allgemein verbreitet in den Ländern D. Alonso's des Weisen und D. Sancho's des Tapfern brachte er sehr grosse bedeutende Schöpfungen hervor, von denen die einen schon damals vollendet, andere hernach durch eine lange Reihe von Jahren fortgesetzt wurden. Besonders ausgezeichnet sind die ältesten Partien der Karthedrale von Leon, die im J. 1199 begonnen wurden, und darunter wieder der kleinere der beiden Thürme, die ihre Hauptfaçade beschliessen; ferner verschiedene Theile der Kathedrale von Burgos, zu der San Fernando und der Bischof D. Mauricio im J. 1221 den Grund legten; das Portal des Marktes oder des verlornen Sohnes an der Kathedrale von Toledo, welches nebst einigen andern Theilen desselben Gebäudes dem Meister Pedro Perez zugeschrieben wird; es wurde im J. 1226 auf Anordnung San Fernando's und des Erzbischofs D. Rodrigo, die den Grundstein legten, begonnen; der grössere Theil der Kathedrale von Avila, die, obwohl man annimmt, dass sie im J. 1091 unter der Leitung des Baumeisters Alvar García zugleich mit dem Wiederaufbau der Stadt begonnen wurde, damals zwar aus den Grundmauern aufgewachsen sein mag, aber in ihren Formen hinreichend zeigt, dass sie fast ganz dem 13. Jahrh. angehört; die Kathedrale von Cuenca, schwer und streng, von D. Alonso VIII. gegründet, obwohl, als er starb, der Bau noch weit zurück gewesen sein muss; die

Klosterkirche zu Samos, merkwürdig durch Harmonie und schöne Verhältnisse, an der um 1228 gearbeitet wurde; der Hauptttheil von Santa Maria la Antigua in Valladolid, eines der düstersten und rohesten Gebäude jener Zeit; die Hauptfaçade der Kathedrale von Tarragona mit ihrem weiten Eingang, den verzierten Strebepfeilern und ihrer schönen durchbrochenen Rose; der Bogen von Santa Maria und die Pfarrkirchen San Gil und San Esteban in Burgos und die Klosterkirche Santa Clara in derselben Stadt, der Annahme nach 1218 oder wenige Jahre später gegründet, dreischiffig, mit Gewölben, die höher sind als die Pfeiler, die sie tragen; die Kathedrale von Segorve, ernst und streng trotz der ungehörigen Zusätze, mit denen man ihre ursprüngliche Form entstellte; die Stiftskirche von Ampudia, vier Meilen von Valencia; die Pfarrkirche San Martin in Huesca, gegründet von dem Priester Domingo von Almonien im J. 1250; ein Theil der Klosterkirche von Benifasá, die D. Jaime I. von Aragon im J. 1226 in Angriff nehmen liess, und die erst im 15. Jahrh. zu Ende geführt wurde, so dass sich ein Gemisch verschiedener Stile an ihr zeigt; die Klosterkirche von Piedra, im Anfang des 13. Jahrh. begonnen und später fortgesetzt, in ihrer Grundform ein lateinisches Kreuz bildend, mit einem einzigen Schiffe; die Kathedrale von Coria, die, obwohl verschiedene Epochen an ihr mitgearbeitet haben, doch ihrem ursprünglichen Charakter treu geblieben ist; einige Reste der alten Kathedrale von Baeza; die Kathedrale von Badajoz, unter D. Alonso X. begonnen, kräftig und massig und von düsterm Charakter mit späteren Zusätzen aus verschiedenen Schulen; die Pfarrkirche Unserer lieben Frauen vom Carmen zu Barcelona, aus dem J. 1287; einige Theile an der von Valencia, gegründet im J. 1262, obwohl sie ihrem Gesammtcharakter nach dem 14. und 15. Jahrh. angehört; das Thor von Serranos in der nämlichen Stadt, ausser den beiden Thürmen, die es einschliessen; die Kirche Santa Maria von Cervera mit ihren drei Schiffen; der Kreuzgang des Klosters von Veruela mit eleganten und reichen Spitzbögen, wo man die Mischung des römisch-byzantinischen und des gothischen Stils bemerken kann; die Kirche der beschuhten Trinitarier in Burgos, die zwar von San Juan de Mata unter D. Alonso VIII. gegründet wurde, aber den Charakter der Gothik des 13. Jahrh. hat; das Portal von San Bartolomé in Logrono, reich ornamentirt, aber roh und schwerfällig; San Francisco in Balaguer, im J. 1227 von Fr. Francisco de Quintanal erbaut.

Leicht liessen sich hier noch viele andere Bauten derselben Zeit und desselben Charakters anreihen. Ihre Structur, ihre Kühnheit, Derbheit und Strenge erinnern schlagend an die Epoche der Kämpfe und Eroberungen, die waghafte Tapferkeit

und stolze Kraft ihrer Unternehmer; den ritterlichen Geist, der den Denkmälern Unabhängigkeit und Kühnheit verlieh, die religiöse Gesinnung, die sie mit geheimnissvoller Majestät bekleidete, mit einem Wort an den Einfluss der Ideen und Gewohnheiten, die durch die sociale Entwicklung und die Fortschritte des gemeinen Wohls gehoben wurden. Wie die castilianische Sprache, obwohl sie damals noch nicht zu ihrer letzten Vollendung gediehen war, doch schon in den Gesetzen und „querellas“ des „weisen“ Königs ihre eigenthümliche Natur, jenen Adel, jene Gravität entfaltete, die sie immer auszeichneten, so besass auch die gothische Architektur, ihre Zeitgenossin, mit einem eigenthümlichen, ausgesprochenen Charakter, mit der rüstigen Kraft ihres Mannesalters an den socialen Errungenschaften der Epoche Theil nehmend und sie in ihren Hauptzügen wiederspiegelnd, zwar noch nicht jene feine, zierliche Ausbildung, die sie später erhalten sollte, doch schon alle Elemente, die ihr Hauptverdienst ausmachen, und erwartete von einer nicht sehr fernen Zukunft jene Anmuth und schlanke Zartheit, jenen Reichthum an Bild- und Stabwerk, jene Fülle der Decoration, die ihr in dieser ersten Epoche noch fehlte.

Sechzehntes Kapitel.

Zweite Periode des Spitzbogenstils.

Von D. Alonso's des Weisen Regierung an bis zu der D. Enrique's II. erschütterten eine Reihe blutiger Parteikämpfe und ehrgeiziger Uebergriffe, Auflehnung und Abfall der Grossen fortwährend die castilianische Monarchie, rüttelten an der königlichen Macht und waren allerorten ein Anlass zu Verheerung und Gewaltthat. Nicht Recht und Vernunft, Gewalt und Ränke schürten den Parteieifer und stachelten ihre Beschwerden, immer zum Nachtheil des Staates und zur Unehre der castilischen Treue. D. Sancho der Tapfre bestieg den Thron seines Vaters, indem er seine Vasallen gegen ihn führte; auf das Aergerniss der übermüthigen, gewaltsamen Erhebung des Lope Diaz de Haro folgt die der Infanten de la Cerda und de los Laras, die stürmische Minderjährigkeit Fernando's IV., die Regentschaft seiner Mutter, der Königin Dona Maria de Molina, der Bürgerkrieg, den die Infanten D. Alonso und D. Juan hervorriefen und mit Hülfe

der Könige von Frankreich, Portugal und Aragon führten. Eine andere, nicht minder unglückselig aufgeregte Minderjährigkeit, des D. Alonso XI., weckte diese beklagenswerthen Unruhen von Neuem, und der unversöhnliche Hass der beiden feindlichen Brüder D. Pedro's des Grausamen und D. Enrique's de Trastamara sorgt dafür, dass dieser Zustand kein Ende nehme. So wächs't die Erbitterung der Parteien mit der Begierde einen Thron einzunehmen, der von seinen eignen Hütern dem Spotte preisgegeben wurde, damit sie mit seinen Trümmern ihre Macht vermehren könnten.

Diese Schläge, die Castilien in der langen Zeit von mehr als fünfzig Jahren fast ununterbrochen trafen, würden seiner politischen Existenz den Garaus gemacht haben, wenn seine fortgeschrittene Civilisation und die Reihe seiner Siege nicht das Ihre gethan hätten, den Staat zu stützen. Zum Glück konnte der Parteihader, blind und verworren in seinen Anschlägen, die Elemente der Macht und Cultur nicht vernichten, die nach einander von D. Alonso VIII., D. Fernando III. und D. Alonso X. gehegt und gepflegt worden waren. Die glänzenden Eroberungen dieser Fürsten, ihre Staatskunst, ihre Gesetzgebung und Institutionen hatten sehr werthvolle Interessen geschaffen und so dem Staat eine grössere Widerstandskraft, dem Reich grössere Ausdehnung, den Wissenschaften und Künsten einen mächtigen Anstoss und dem Reichthum der Völker neue Quellen verschafft. Die Nation, die ein Geist des Fortschritts und der Erneuerung überall durchdrang, fand zum Glück im Unglück selbst, im Ehrgeiz und Uebermuth der Grossen, die sie zu zerreissen drohten, einen kräftigen Stachel, so schwerem Unheil zu begegnen und es durch verdoppelte Energie zu vereiteln.

Schon fingen die Wissenschaften an, die Beachtung und Würdigung zu finden, die bisher nur den Waffen zu Theil geworden war. Die Cultur und die fremden Künste der Araber drangen ins Volk, ihr Handel, ihre Gewerbthätigkeit; der dritte Stand entwickelte sich unter dem Schutz der cartapueblas; bei den Cortes des Königreichs machte sich seine Stimme geltend; viele Städte und wichtige Oerter schüttelten die drückende Abhängigkeit der feudalen Herren ab, und an Stelle der „behetría“ und Vasallenpflicht traten die Rechte des Ansiedlers und eine staatliche Vertretung, die vorher in Castilien unbekannt oder doch in sehr enge Grenzen eingeschränkt war. Burgos, Toledo und Medina del Campo, Avila, Salamanca und Arévalo dehnten mit ihren Messen und Märkten, ihren Manufacturen und ihrer Industrie die Handelsverbindungen weiter aus, förderten mannigfaltige Interessen und übten, indem sie ihren eigenen Wohlstand hoben, einen grossen Einfluss auf den allgemeinen aus. Die Partidas, jene grossartige Schöpfung D. Alonso X., die während seiner Regierung nur ein Zeugniss für seine Weisheit, der Entwurf eines überlegenen

Geistes waren, doch ohne Ausführung blieben, traten nunmehr nach und nach durch eine Reihe glücklicher Versuche ins Leben und brachten Einheit in die politische und bürgerliche Gesetzgebung, die bis dahin so bunt und unvollständig gewesen war, wie es die einzelnen Rechtsverhältnisse der verschiedenen Städte waren. Litteratur und Wissenschaft fanden in der Universität zu Valencia die erste heilige Stätte, die ihrem Dienst in Spanien geweiht wurde; und die Gelehrsamkeit, die D. Alonso X. geehrt hatte, indem er sie zu den Stufen des Throns erhob, nahm der persönlichen Tapferkeit das Vorrecht, dessen sie sich erfreute, die glänzendste Eigenschaft jedes Höhergestellten, die einzige Art von Verdienst zu sein, die die öffentliche Meinung und das Herkommen respectirten.

Inzwischen nahm die spanische Sprache an Glätte und Eleganz, Freiheit und Eigenheit des Ausdrucks nach und nach zu durch die Schriften D. Alonso's des Weisen, des D. Juan Manuel, Pero Lopez de Ayala, Fernando Sanchez de Tovar, Ruy Gonzalez Clavijo, Fernan Perez de Guzman und Fernan Gomez de Cibdad Real. Die Trovadore brachten Heiterkeit und anmuthige Unterhaltung in die Adelsschlösser und sänftigten mit ihren Weisen die wilde Natur der Schlossherrn. Hohes Ehrgefühl und ritterliche Galanterie belebte die höfischen Feste, war die Seele der Turniere, vermählte Liebe und Tapferkeit, Zärtlichkeit und Stolz, Schonung gegen die Schwachen, die um Gnade baten, mit Schroffheit gegen die Starken und Hochmüthigen, die Widerstand oder Vertheidung herausforderten.

Die castilianische Muse entäusserte sich ihres rohen und einfachen Schmuckes, um sich reicheren anzulegen; sie flösste einem Monarchen Klagelaute ein über sein Schicksal, dass er sein Jahrhundert überflügelt hatte; sie legte scherzhafte, lachende Töne auf die Lippen des Erzpriesters von Hita; dann wieder zärtlich und glühend entlockte sie Macías und Ruiz del Padron Liebesliedchen, dem Marques von Santillana jene leichten, schalkhaften Gesänge, und begeisterte Mena und Jorje Manrique zu ihren erhabenen majestätischen Gedanken.

Während dieser geistigen Bewegung, welche die Sitten milderte, Aufklärung verbreitete und die Lage des castilianischen Volkes verbesserte, beugten sich überall die Halbmonde vor den Fahnen des Kreuzes. Auf die Triumphe D. Sancho's des Tapfern folgte die denkwürdige Schlacht von Salado, welche D. Alonso XI. mit Ruhm krönte und den Fall von Granada und die Vertilgung des Islam auf der Halbinsel beschleunigen musste.

Glücklicherweise war der Zustand von Aragon und Navarra dem Aufschwunge der Civilisation und der materiellen Interessen nicht minder günstig. Auch in diesen Ländern eröffnete seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. das Glück der christlichen Waffen, eine gesegnete Politik der Könige, vortheilhafte und dauernde

Bündnisse mit Frankreich und Italien, Familienbande zwischen unsern Fürsten und den in jenen Ländern herrschenden Dynastien und fortgesetzter Verkehr ihrer Unterthanen mit der Halbinsel ein neues Feld den Ideen, nützlichen Erfindungen, gewerblichen Unternehmungen der Arbeit in den Städten. Die aragonesische Monarchie, die durch die grossen Eroberungen D. Jaime's I., durch die Einverleibung des Königreichs Valencia und der Balearen an Ausdehnung und Macht schon so sehr gewonnen hatte, wurde unter Pedro III. noch bedeutender und civilisirter, der den Anmassungen der Grossen ein Ziel setzte und seiner Krone die von Sicilien zugesellte. In Palermo und Messina unter der Zustimmung dieser Städte zum König ausgerufen, schirmt er ruhmvoll ihre Unabhängigkeit; Roger von Lauria erobert in seinem Namen Malta, zerstört die französische Flotte, trägt im Triumph die aragonesischen Banner über das mittelländische Meer und theilt sich mit den Genuesen in die Seeherrschaft. Alonso IV. macht ihnen in einem hartnäckigen Kampf ihren Handelsvorrang streitig und hält inzwischen, indem er die Interessen des Adels mit denen des Thrones versöhnt, die Ordnung im Innern seiner Staaten aufrecht. Die Bewegung, die diese wichtigen Ereignisse hervorriefen, nährt den industriellen Geist in Barcelona und eine ansehnliche Seemacht und kühne Expeditionen nach fernen Himmelsstrichen heben ihren Ruhm und ihren Wohlstand. Jetzt nehmen auch die Unterthanen an der Würde und Macht des Staates Theil, und die Almogavaren, die ihre Rechte in Italien vertheidigen, verdunkeln den Orient mit ihrem Stolz, ihren Eroberungen, ihren ans Fabelhafte gränzenden Heldenthaten. Wenn inmitten dieses blühenden Ruhms die Anarchie ihr Haupt erhebt, um den Thron zu zertrümmern, von dem eine so ungewohnte Bewegung ausging, so gelingt es doch Pedro IV., der mehr durchgreifend als politisch, mehr gefürchtet als geachtet war, sie zu vernichten durch seinen Sieg über die berühmte und ungestüm drohende Verbindung von Valencia und Zaragoza, welche die Anarchie zu grosser Gefahr für das königliche Ansehen und schwerem Schaden der Bevölkerung schürte. Navarra endlich, das durch die Verbindung der Prinzessin Juana mit dem ältesten Sohn Philipps III., Königs von Frankreich zu einer Provinz dieses Reiches geworden und es unter vier einander folgenden Königen geblieben war, erlangt 1328 seine frühere Unabhängigkeit wieder, ohne darum seine engen Beziehungen zu den Staaten jenseits der Pyrenäen aufzugeben, mit denen es Familieninteressen, Ideen und Sitten und der allgemeine Geist einer gemeinsamen Civilisation verknüpfen.

So war die politische und sociale Lage der Halbinsel, ihre Macht und Cultur beschaffen, als der Spitzbogenstil, den geistigen Fortschritten der europäischen Völker, die ihn angenommen hatten, auf dem Fusse folgend, schöner und zierlicher und in

heitrerem Glanze als je hervortrat. Deutschland und Frankreich waren es vornehmlich, wo er damals eine Grösse und Pracht entfaltete, die ihn weit von seinen Anfängen entrückten und ihn zu der letzten Höhe emporhoben, zu der er durch die Eingebungen des künstlerischen Genius und den in ihm lebenden religiösen Geist gelangen sollte. Die einflussreichste und mächtigste unter den Ursachen dieser überraschenden Entwicklung seit dem Anfang des 14. Jahrh. ist vielleicht die sociale Bewegung, welche die Kreuzzüge hervorriefen. Nicht dass diese, wie Viele behauptet, die Spitzbogenarchitektur geschaffen hätten; sie brachten sie nicht aus dem Orient herüber, wo sie nicht zu finden war; noch liessen sich aus der besondern Structur der Baudenkmäler, die man dort vorfand, die Formen und der Charakter derjenigen ableiten, welche die christlichen Völker des Abendlands errichteten. Aber gewiss ist, dass die feudalen Herren, als sie mit ihren Vasallen nach dem heiligen Lande gingen, an die Völker Gebietsstrecken und Herrenrechte veräusserten und so die Unabhängigkeit, der Wohlstand und der Reichthum der Städte gegründet wurde; gewiss ist, dass sie die isolirten Nationen mit einander in Verbindung brachten und durch ihre weiten und beschwerlichen Reisen, ihre Rüstungen und Verbindungen Industrie und Handel unter ihnen förderten, nützliche Erfindungen zum Gemeingut machten, dem Fleiss und dem Talent eine neue Bahn eröffneten und die volksthümliche Begeisterung, bei allen Gelegenheiten ein so fruchtbarer Mutterschooss erhabner Gedanken und denkwürdiger Thaten, weckten und lebendig erhielten; gewiss ist endlich, dass diese Krieger mit neuen Ideen und einem früher unbekannten Kunstsinn in ihre Heimath zurückkehrten, dass ihre übermüthigen und wilden Sitten verwandelt, ihre angeerbte Rohheit verschwunden war, und sie den vielen herrlichen Bauten, die sie unternahmen, den Schmuck der Details im orientalischen Stil zu geben suchten, wie sie ihn an den Gebäuden Palästinas und Syriens und in dem reichen und blühenden Byzanz, dem Gegenstand ihres Enthusiasmus und ihres Neides, bewundert hatten.

Frankreich, welches alsbald die Wirkungen dieses Einflusses empfand, brachte im Beginn des 14. Jahrh. grossartige Werke im Spitzbogenstil hervor, die an Feinheit und künstlerischer Pracht, an Eleganz und Stattlichkeit den Bauten der vorhergehenden Epoche weit überlegen waren. Diese Vorbilder konnten für Spanien nicht verloren sein. Wir haben bereits gesehen: durch seine Cultur und Fortschritte in den Künsten, durch die freigebige Frömmigkeit seiner Könige, die sociale Entwicklung der Bevölkerung, die Festigkeit und Ausdehnung, welche die Königreiche Aragon und Castilien erlangt hatten, durch seine Beziehungen zum Ausland war Spanien nicht nur in den Stand

gesetzt, jene Vorbilder nachzuahmen, sondern in Eigenthümlichkeit und Schönheit sogar mit ihnen zu wetteifern. Wie hätte es sich gegen die Fortschritte einer Schule sträuben sollen, die es mit so glücklichem Erfolg angenommen, deren Grundsätze und Technik es im 13. Jahrh. an so herrlichen Werken bewährt gefunden hatte? Der Anstoss war gegeben, die öffentliche Meinung unterstützte ihn und das Genie verstand es, ihr Genüge zu thun. Schon seit den Zeiten San Fernando's war die Vorliebe für kirchliche Bauten so allgemein geworden, dass, um ihnen die gebührende würdige Ausstattung zu sichern, D. Alonso X. es für nöthig fand, einige Vorschriften zu erlassen, an die sich die Gründer zu halten hätten. Zu diesem Behuf nahm er in seinen Codex der Partidas das 6. Gesetz Tit. 10., Partida 1. auf, wo es heisst: „Für glücklich erachten muss sich jeder Mann, der eine Kirche zu bauen vermag, in der eine so edle und heilige Sache, wie da ist der Leib Unsers Herrn Jesu Christi, geweiht werden soll. Und so wie ich will, dass jeder Mann oder Frau eine Kirche bauen könne zum Dienst und zu Ehren Gottes, aber mit Genehmigung des Bischofs, wie es festgesetzt ist im zweiten Gesetz dieses Titels, so soll jedoch ein Jeglicher, der es vorhat, auf zwei Dinge achten, dass er sie vollkommen und geziemlich baue, und dieses sowohl was das Werk selbst angeht, als auch die Bücher, Gewänder u. s. w.“

Unter den Herrschern, die auf D. Sancho den Tapfern (gest. 1295) folgten, kam bei dem Eifer, religiöse Stiftungen zu machen, dieses Gesetz häufig in volle Anwendung. Wer hätte damals nicht einen Theil seines Vermögens auf die Errichtung von Klostergebäuden, Kapellen und Pfarrkirchen verwandt! Die Könige gingen mit dem Beispiel voran und die Würdenträger ihres Hofes, die Prälaten und geistlichen Kapitel wollten an Frömmigkeit und Hingabe nicht hinter ihnen zurückbleiben. Don Sancho der Tapfere, D. Alonso XI., D. Pedro der Grausame, D. Juan I., Carlos III. von Navarra, Jaime II. von Mallorca, die Königin Donna Violante von Aragon, D. Juan II. von Castilien, alle gründeten Kirchen und Klöster. Mit diesen Fürsten wetteiferten D. Tomé Manrique, Erzbischof von Toledo, Guzman der Gute, Diego Martinez de la Cámara, Fernan Rodriguez Pecha, D. Gutierre de Toledo, Bischof von Oviedo, D. Pablo de Santa Maria, Bischof von Cártajena, der berühmte Erzbischof von Toledo, D. Pedro Tenorio, und viele andere namhafte Männer dieser Zeit, die mit grossem Aufwande grossartige Bauten aufführten, ihrem Gedächtniss zu besonderer Ehre, der Baukunst zu ansehnlicher Förderung, zu grossem Nutzen für den Geschmack und Wohlstand ihrer Zeitgenossen. Und nicht auf kirchliche Gebäude allein beschränkte sich ihre edle Freigebigkeit. D. Jaime II. baute das Schloss von Bellver auf Mallorca; D. Pedro der Grausame seinen berühmten Alcázar in Sevilla; Enrique II.

den von Ciudad-Rodrigo; Garci-Mendez de Sotomayor den von Carpio; D. Lorenzo Suarez de Figueroa den des Santiago-Ordens in Aranjuez, Gonzalo Fernandez de Cordova das Schloss von Aguilar, der Erzbischof von Toledo, D. Pedro Tenorio, das Schloss von Santorcaz und die „Brücke des Erzbischofs", Rodrigo Alvarez de las Asturias verschiedene Festungen, und so andere Vornehme eine Menge öffentlicher Gebäude.

Während sich die Baulust so in allen Klassen der Bevölkerung regte, wurde auch der grössere Theil der im 13. Jahrh. begonnenen Bauten entweder beendigt oder nach den neuen künstlerischen Erfahrungen eifrig fortgesetzt. Die Arbeiten an den Kathedralen von Leon, Toledo, Burgos und Barcelona, zu denen unter San Fernando der Grund gelegt worden war, schritten in dieser Periode beträchtlich vor und näherten sich ihrem Abschluss. Andere wurden neu begonnen und die Frömmigkeit ihrer Gründer und das schon wohl empfohlene Talent der Künstler versäumte nichts, um ihnen allen Glanz zu verleihen, der ihnen ihren Rang unter den berühmtesten ihrer Zeit sicherte.

Weder die Form noch die Anlage der Kirchenbauten hatte indess bedeutende Neuerungen erfahren. Mit geringen Unterschieden sahen sie denen des 13. Jahrh. ähnlich. Nur kam jetzt eine Reihe von Kapellen längs der Seitenschiffe hinzu, deren Eingänge mit den Bögen correspondiren, durch welche sie vom Mittelschiff getrennt sind; die Absiden nehmen grössere Verhältnisse an, und das Ganze wird weiter und geräumiger. Während aber die Structur, die Zusammenordnung und die Verhältnisse der einzelnen Theile unter einander sich im Wesentlichen nicht verändern, — wie viel gewinnen die Kirchen an Eleganz und Reichthum, an Mannigfaltigkeit und Leichtigkeit aller Details! Wie viel an Feinheit des Geschmacks und der Ausführung! Die byzantinischen Reminiscenzen verschwinden gänzlich; aber für die grössere Zierlichkeit, Kühnheit und Grossartigkeit, welche die Architektur gewinnt, geht freilich die frühere Reinheit und Einfalt, Strenge und Majestät verloren. Obwohl noch nicht so überreich, wie in der späteren Verfallzeit, dringt doch überall ein gewisser Pomp in die decorative Ausstattung ein; die Gebäude sind anmuthig ohne Affectation, schlank und leicht ohne Manierirtheit, geschmückt ohne Prätension, kühn ohne übermüthig zu werden. Bei allen Neuerungen erhalten sich die früheren Principien; die Kunst verjüngt sich, ohne den Charakter ihrer Vergangenheit zu verleugnen. Und während bei den Kirchenbauten die Fülle des Details überhand nimmt, wird doch auf die materielle Construction die grösste Sorgfalt verwandt und das System des Drucks und der Widerlager vervollkommnet.

Während man in den Schiffen und Eingängen den Spitzbogen vorzieht, der um ein gleichseitiges Dreieck, dessen Basis die Bogenöffnung ist, beschrieben wird, giebt man den Giebeln eine

viel spitzere Form als in der ersten Periode, man lös't sie so viel als möglich von der Mauer ab und bedeckt sie mit einfachem Maasswerk, blumigen Bekrönungen und andern Zierden. Die Strebepfeiler und Strebebögen sind nicht mehr ein bloss constructiver Nothbehelf, um die Belastung der sehr hoch geschwungenen Bögen zu stützen und den Druck der Gewölbe, die scheinbar ohne Stützpunkt weite Räume überspannen, auf sich zu nehmen. Sie springen nun weiter vor, einer über dem andern in zwei oder drei Reihen, herabsteigend von Schiff zu Schiff, aber schlanker und feiner, in Harmonie mit der übrigen Decoration, der sie bewunderungswürdig dienen. So zeigen sie sich an den Kathedralen von Leon, Burgos, Pamplona, Palencia, Barcelona und vielen anderen Kirchen derselben Epoche.

Ueberdiess verbergen die Strebepfeiler und Widerlager ihre wirkliche Stärke unter luftigeren, eleganteren Formen als im 13. Jahrh. Sie theilen sich in verschiedene Absätze, die sich nach oben zu verjüngen, werden mit zierlichen Fialen bekrönt, mit Nischen, Blendbögen, Giebeln, Statuen, Sockeln und Baldachinen auf allen Seiten geschmückt und mit starken Blumen auf ihren schrägen Flächen und Kanten bedeckt.

Besonders seit der Regierung D. Pedro's des Grausamen werden diese und andere Ornamente des gothischen Stils immer zierlicher und brillanter, mannigfaltiger und sinnreicher combinirt, sowohl im Innern als im Aeussern der Gebäude. Die Säulen werden dünner und gruppiren sich besser als in der vorigen Periode; ihre Kapitäle sind meistentheils mit zwei Reihen tief ausgemeisselter, eigenthümlich geordneter Blätter geschmückt, die sich nicht nach aussen umrollen, wie die Blattstengel am korinthischen Kapitäl, sondern im Gegentheil den Tambour umfassend sich gegen ihn hinbiegen, so dass die Form eines konischen Gefässes entsteht. Ihre starke polygone Deckplatte umgeben Wein- oder Feigenblätter oder andere einheimische Pflanzen, zuweilen sich mit phantastischen Thieren verschlingend. Die Hohlkehle verschwindet fast an den Basen, die, von sehr einfacher Structur und niedriger als im 13. Jahrh., gleich diesen sich auf hohen Sockeln erheben. Die Fenster sind im Allgemeinen denen der ersten Periode in der Form gleich; sie füllen häufig in ihrer Breite den Raum von einem zum andern Strebepfeiler aus, die Bögen aber, welche die Oeffnungen theilen, werden immer complicirter, die Zahl der Rosen, die sie schmücken, wächs't, und sie erhalten schlanke und anmuthige Gliederungen mit ihren Kleeblättern (Dreiblättern, Dreipassen) und „caireles". So finden sie sich in den Kathedralen von Zaragoza, Valencia, Barcelona, Leon und Burgos.

Dieselbe bis ins Kleine ausgearbeitete verschwenderische Ornamentirung sehen wir an den Rosenfenstern, die bald aus sehr künstlich verschlungenen Zackenbögen gebildet sind, deren Enden auf Säulchen auslaufen, die wie Radien sich um ihren

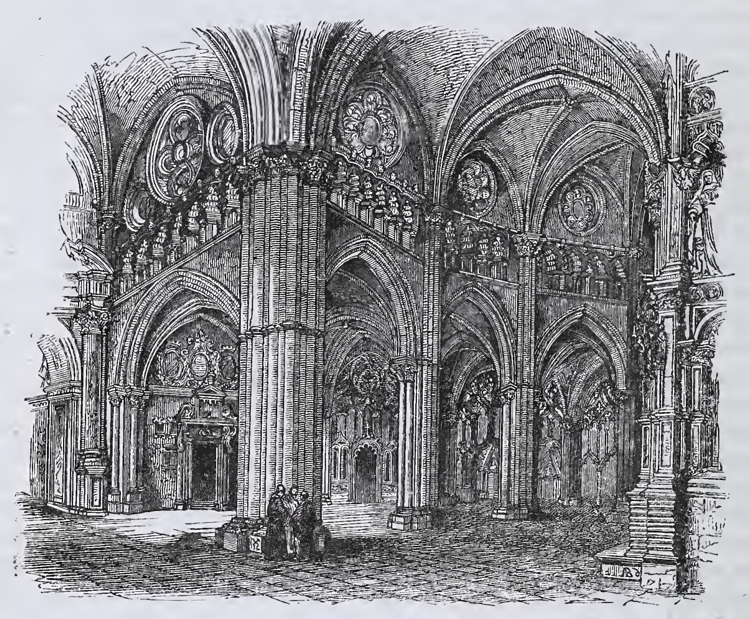
Mittelpunkt gruppiren, bald mit feinen, aus Kreisen und Curven sinnreich combinirten Mustern bedeckt sind. Die Kathedralen von Leon, Burgos, Palencia, Pamplona, Zaragoza, Barcelona und Toledo haben reiche und geschmackvolle Rundfenster dieser Art.

Wenn wir uns nun von so wichtigem Detail zu untergeordneterem wenden, das an sich freilich charakteristisch genug ist, so fällt uns bald auf, wie sehr die Verweichlichung und Verfeinerung der Gliederungen mit der derben Strenge, ja wenn man will, mit der Geschmacklosigkeit des 13. Jahrh. contrastirt. Nicht mehr so einfach, sondern klein und leicht, mannigfaltiger und eleganter schmücken sie jetzt auf die verschiedenste Art die Bögen und fassen die Gewölbe ein. Sie belaufen sich meist auf drei oder mehr zusammengruppirte Rundstäbe, die mit schwachen Gliedern und Hohlkehlen von geringer Tiefe und Breite abwechseln und in dieser Zusammenordnung ein anmuthiges Profil ergeben. Zuweilen ist der am weitesten vorspringende mittlere Rundstab nicht cylindrisch, sondern eine abgestumpfte Rippe. Die nämlichen Combinationen werden einfacher und die Zahl der Gliederungen geringer, wenn sie die Gewölbrippen und -gurten, die mannigfach sich kreuzend nach allen Seiten wie Maschen eines Netzes die Wölbung überziehen, einfassen; Blumen oder Zapfen bezeichnen symmetrisch angeordnet die Schneidungspunkte dieses wunderbaren Netzes. Die Baldachine sind ebenfalls mit der höchsten Feinheit durchbrochen und filigranirt, bald wie eine herrliche Spitze, die sich über kleinen Spitzbögen erhebt, bald wie ein luftiger Pavillon mit Zackenbögen und Stalaktitenmustern umsäumt, bald ein Tempelchen im Kleinen mit Zinnen und Thürmchen. Auch sind grosse Reliefs beliebt, die von einem gewissen künstlerischen Sinne zeugen und nicht mehr die Steifheit und Reizlosigkeit der früheren Epochen, sondern eine Mannigfaltigkeit der Formen zur Schau tragen, an der es bisher gefehlt hatte.

Endlich bekleidet man jetzt die Ecken und Bänder (caircles?), Rampen und Brüstungen, Fialen und Giebel, Archivolten und Fensteröffnungen mit gezackten Blättern und Meisselwerk, obwohl noch nicht sehr hoch herausgearbeitet; gewundene Angeln (la cardina envuelta ??) fangen an in Aufnahme zu kommen; Borten und Rohrbündel werden angewandt, das Stufenwerk künstlich durchbrochen und die Construktion erhält eine früher ungewohnte Kühnheit.

Dieser zweiten Periode der Spitzbogenarchitektur, welche die Franzosen die „strahlende“ (rayonnante), wir die Periode der „blühenden Gothik“ nennen, gehören eine Menge Bauten an, die heutzutage ein Schmuck unserer Halbinsel und der sprechende Beweis des in ihnen fortgeschrittenen Kunstvermögens sind. Von den wichtigsten führen wir an: die Kathedrale von

Leon, ein graziöses und sehr fein durchgeführtes Werk, das freilich, wie schon erwähnt, im J. 1199 begonnen und bis gegen Anfang des 14. Jahrh. nicht ganz vollendet wurde, dennoch aber ein Gebäude dieses 14. Jahrh. genannt werden muss, da es an seinem grösseren und besseren Theil erst in diesem entstanden ist; die Kathedrale von Toledo, die im Allgemeinen den Charakter



Im Innern der Kathedrale zu Toledo.

der zweiten Periode der Gothik trägt und sich wie keine andere durch ernste, imponirende Majestät auszeichnet; die prachtvolle grossartige Kathedrale von Burgos, an decorativem Glanz und Reichthum die erste in Spanien und eine der berühmtesten von Europa (die verschiedenen Modificationen des Stils vom 13. bis zum 16. Jahrh. finden sich hier beisammen); die von Barcelona, deren Hauptpartien schon 1388 vollendet waren, während im Uebrigen noch bis 1448 an ihr gebaut wurde. Diese Kirche ist ebenso interessant durch ihre Leichtigkeit und ihre glücklichen Verhältnisse, wie durch die Eleganz ihrer Pfeilerbündel, ihre schlanken Spitzbögen und die schöne Form ihrer Absis. Die Kathedrale von Gerona mit einem breiten Schiffe, das seltsamer Weise in drei andere ausläuft; der hohe schlanke Thurm von San Felix in derselben Stadt; die von der Königin Donna Violante von Aragon im J. 1398 gegründete Klosterkirche von Valdebron; die Kathedrale von Tortosa, die nicht sehr gross ist, noch wie die andern von sonderlich

kühner Anlage, aber drei elegante Schiffe und feine Verhältnisse hat (begonnen 1347); der Kreuzgang der Kathedrale von Vich (1318—1340 gebaut), berühmt durch seine durchbrochenen gothischen Fenster; die Kathedrale von Pamplona, die im J. 1390 aus den Grundmauern aufstieg, bescheiden ornamentirt, mit sehr reinen Profilirungen, majestätisch und geräumig, mit einer griechisch-römischen Façade, einer der besten Schöpfungen des D. Ventura Rodriguez; die von Palencia, heiter und harmonisch, wenn auch nicht von reinster Behandlung, im J. 1321 begonnen; die von Murcia, mehr reich decorirt, als graziös und schön (beendigt im Jahre 1462); die Kathedrale de la Seu zu Zaragoza, schon 1350 ihrer Vollendung sehr nahe[1], prunkvoll und mit weiten Umgängen, weder schwer wie die Gothik der ersten Periode, noch überladen wie im 15. Jahrh.; die von Oviedo aus dem J. 1388, edel und einfach, mit ihrem an trefflichem kleinem Bildwerk reichen Porticus und ihrem kecken hohen Thurm, vollendet im Anfang des 16. Jahrh. und vielleicht in ihrer Art das vorzüglichste Gebäude in ganz Spanien; die malerisch wirkenden Ruinen der Kapelle der heil. Scholastica in Avila; die Klosterkirche von Benevivere, deren Grundstein im J. 1382 gelegt wurde; die Klosterkirche Santa Maria la Real in Nájera, mit Galerien und andern Arbeiten aus der Zeit von San Fernando; San Bartolomé in Logronno, bemerkenswerth wegen seines mit Bildwerk geschmückten Portals; die Klosterkirche von Guadalupe, eine Gründung D. Alonso's XI. vom J. 1342; das Kloster von Lupiana von 1354; das Karthäuserkloster del Paular, von D. Juan I. errichtet; das Kloster der heil. Catalina in Talavera, verschiedentlich renovirt; die geräumige und gefällige Pfarrkirche von Torquemada; die von Villaviciosa de la Alcarria, gegründet vom Erzbischof von Toledo, D. Pedro Tenorio; die Klosterkirche der Dominicaner zu Palencia mit luftigen Gewölben, trefflichen Verhältnissen, drei Schiffen und einem geräumigen Kreuzschiff; die Kirche von Villafranca, gegen Ende des 14. Jahrh. gebaut; die von Castellon in Catalonien, nicht sehr schlank und zierlich, aber von regelmässigen Verhältnissen; San Sebastian in Azpeitia mit moderner Façade; die dreischiffige Kirche von Guetaria; die Stiftskirche Santa Maria von Vitoria mit ihrem prachtvollen Portal; Santiago in Bilbao, dreischiffig, mit Kapellen und Kreuzgang; die durch spätere Zusätze vielfach entstellte Karthäuserkirche von Valdecristo; Santiago in Logronno dem die sonst gewöhnlichen Details und zierliche Ornamentirung

---

[1] Nach der Innenansicht bei Villa-Amil, Espanna artistica III. liv. 12, pl. 3. gehört dies Gebäude dem 15. Jahrhundert an.

A. d. H.

fehlen; die Dominicaner-Klosterkirche in Manresa, begonnen 1318; San Isidoro del Campo, zu der Guzman der Gute die Kosten trug; der Kreuzgang der Kathedrale von Toledo, reich decorirt, mit eleganten Arkaden; die Stiftskirche von Balaguer, von Donna Cecilia Ecumengue, der Gemahlin des Grafen D. Alonso IV. von Aragon, im J. 1351 gestiftet; der Thurm der Kathedrale von Valencia, „el Micalete“ genannt, unter Leitung des Baumeisters Juan Franch aufgeführt, der 1381 seinen Grundstein legte; der Kreuzgang des Klosters von Ripoll, zwar nicht gross, aber leicht und mit schöner Decoration; in der Stadt Barcelona das Franciskanerkloster vom J. 1334; Santa Maria del Pino vom J. 1380; Santa Maria del Mar von 1329; Santa Maria de las Junqueras v. 1345, das Kloster zum Berg Sion mit einem schönen Kreuzgang, die Gebäude des Consistoriums und die alte Börse.

Erwägt man die Anzahl, Trefflichkeit und Mannigfaltigkeit dieser und vieler anderer Gebäude derselben Epoche, die von Fürsten, geistlichen Kapiteln, Grossen und Mächtigen in die Wette errichtet wurden, so muss man sich wundern, wie sich trotz der Kriege, welche die Könige von Aragon und Castilien zu führen hatten, dennoch immer die Mittel und die Menschen fanden, so ausserordentliche Bauten zu unternehmen. Damals aber hatte die freigebige Frömmigkeit ihrer Stifter nur den Glanz und die Verherrlichung des Cultus im Auge und fragten nicht danach, wieviel an Zeit und Geld so colossale Aufgaben in Anspruch nehmen würden. Der Cultus erforderte sie, und für den starken und reinen Glauben, aus dem diese Unternehmungen hervorgingen, gab es nichts Unmögliches. Die Gründung einer Kirche oder eines Klosters war eine Erbschaft, die der Patriotismus und der religiöse Geist von Geschlecht zu Geschlecht der Nachwelt hinterliess. Der Wille des Erblassers galt für heilig, seine Erfüllung für eine Gewissenspflicht, durch die man sich die Achtung der Gesellschaft und die Befriedigung seiner Eigenliebe zugleich erwerben konnte. Denn der Prunk und Pomp der Mächtigen offenbarte sich damals nicht in herrlichen Palästen und Schlössern, schönen Gärten und glänzenden Haushaltungen, sondern in den Kirchen, geistlichen Häusern und kostbaren Mausoleen, die von ihrer frommen Munificenz zeugten. Das ganze Volk gab dieser Art, sich auszuzeichnen, seinen Beifall und sah hierin das wahre Merkmal der bevorzugten Klasse, dass sie ihr Privatvermögen, durch die Religion geheiligt und durch den Patriotismus geadelt, zum Eigenthum des ganzen Volkes machte.

So kann denn diese Entsagung, Alles an das Haus des Herrn hinzugeben, Niemand befremden. Die Civilisation brachte später erst den Egoismus, die Abschliessung des Privatbesitzes, die

Unabhängigkeit und Freiheit des Individuums mit sich, die ihrer Freuden am häuslichen Herde pflegt und sie im Gedeihen des Ganzen weder zu suchen noch zu finden weiss.

Als verstünde sich die Uebernahme und Erfüllung dieser Pflichten gegen den Cultus von selbst, haben unsere Vorfahren fast nie ein Gewicht darauf gelegt, uns ihre Namen und die der Baumeister, die ihre Gedanken ausführten, aufzubewahren. Nur zufällig ist es, wenn uns die Urkunden in den Archiven dann und wann einmal von der Existenz einiger weniger Künstler Nachricht geben. Mit grösstem Fleisse haben sich Llaguno y Amírola und Cean Bermudez der Mühe unterzogen, sie aus der Vergessenheit hervorzuziehen und ihrem Andenken die gebührende Ehre zu erweisen; aber trotz ihrer unermüdlichen Durchforschung der Chroniken, Inschriften und Archive unserer Kathedralen und Klöster ist nur von sehr wenigen Genaueres zu ermitteln gewesen. Zumal von denen, die vor dem 15. Jahrh. gelebt haben, war nur die Epoche, in der sie ihre Entwürfe machten, oder einen und den andern Bau führten, zu erforschen.

Hiernach hat denn der Mallorkese Pedro Salvat das Schloss von Bellver vollendet, an welchem er um 1309 und 1310 thätig war. Martin Paris baute im J. 1316 die Pfarrkirche San Felix von Solovio in Galicien. Meister Mohammad leitete den Bau des Schlosses von Carpio, das später von Rui Cid im J. 1325 vollendet wurde. Pedro Andrea war im J. 1348 Architekt der Königin von Navarra. Auf Befehl Enrique's II. erbaute Lope Arias im J. 1372 den Alcázar von Ciudad-Rodrigo. Yenego Jimenez Duriz war um dieselbe Zeit mit den Arbeiten im Königreich Navarra unter dem Titel eines Mazonero betraut. Bis 1373 beschäftigte Enrique II. in Sevilla die Baumeister Diego Fernandez, Juan Rodriguez und den Meister Hali. Ums Jahr 1387 war in Navarra Juan García de la Guardia als Architekt des Königs in grossem Ansehn; in dieser Stellung folgte ihm im J. 1389 Martin Perez Desteilla. Juan Alfonso ward von D. Juan I. mit dem Bau der Klosterkirche von Guadalupe beauftragt, und Rodrigo Alfonso, Oberbaumeister der Kathedrale von Toledo, mit dem Entwurf der Klosterkirche der Karthäuser del Paular im J. 1390. Im J. 1393 war Pedro Raman an der Börse von Palma thätig, und Alfonso Martinez als Oberbauführer ums J. 1386 an der Kathedrale von Sevilla. An der von Barcelona war es im J. 1392 Juan Fabra, an der von Valencia Juan Franch, der im J. 1381 die angefangenen Arbeiten am Thurm „el Micalete" übernahm.

Was haben diese Architekten sonst noch gebaut? Wer waren ihre Meister, ihre Schüler? Aus welcher Schule waren sie hervorgegangen? Von alle dem weiss man nichts; das aber bemerkt

man auf den ersten Blick, dass sich kaum dieser und jener fremde Namen unter ihnen findet, und dass wir am Ende des 14. Jahrh., wo die gothische Baukunst durch die ganze Halbinsel verbreitet war, so wie sie bei den damals civilisirten Völkern Europas aufgefasst und gepflegt wurde, eine grosse Zahl geschickter, in ihre Principien und ihre Technik eingeweihter Künstler besassen.

Siebzehntes Kapitel.

Dritte Periode des Spitzbogenstils.

Schon gegen Ende des 14. Jahrh. war die Civilisation Spaniens und die Bedeutung und Kraft seiner verschiedenen Staaten zu einer grossen Höhe gediehen; im ganzen folgenden aber erscheint dieser Fortschritt erst in seinem Glanz und zeigen sich seine grossen Resultate. Trotz der Unruhen und Unglücksfälle unter D. Juan I., der Anmassungen und Zwistigkeiten der Lehensträger während der Minderjährigkeit D. Enrique's III., trotz der Schwäche und Trägheit D. Juan's II., der sich seinen Günstlingen blindlings hingab, trotz der blutigen Fehde des Adels gegen den unfähigen D. Enrique IV. breiteten sich Künste und Wissenschaften, die bis dahin fast nur auf die Klöster beschränkt gewesen waren, mit reissender Schnelligkeit aus. Poesie und Geschichte fanden ihre berühmten Pfleger am Marques von Villena, dem Marques von Santillana, Mena, Jorge Manrique, dem Infanten D. Juan Manuel; begünstigte doch auch D. Juan II. trotz seiner natürlichen Schlaffheit diese Art Studien mit besonderer Vorliebe. Die Sitten wurden milder, das Genie fand Anerkennung, die Aufklärung nahm zu und die Superiorität des Talentes wurde zugestanden; Pracht und Luxus des Hofes; Turniere und Hoffeste, Volksfeste zur Feier der Verbindungen der Fürsten, Courtoisie und Höflichkeit, die nach und nach den wilden Stolz der Grossen des Reiches sänftigten, — dies Alles gab der Gesellschaft einen bisher unbekannten glänzenden Zuschnitt, der die Pflege der schönen Künste erheischte. Damals wuchs die religiöse Begeisterung dieser letzteren in gleichem Maasse wie die Mittel der Kirchen und der moralische Einfluss der Prälaten. Alle Klassen der Gesellschaft hatten sich gehoben; neue Begriffe über Menschenwohl, neue Genüsse und Bequemlichkeiten, Insti-

tutionen, denen der elende Zustand des Volks und die precäre Lage des Staats bis dahin im Wege gewesen war, Alles vereinigte sich, um in volkreichen Städten, an reichen Abteien, an alten Kathedralen eine Baulust im grossartigsten Stil rege zu erhalten.

Jene mächtige sociale Bewegung, hervorgerufen durch die Eroberungen, die bedeutenden Gebietserweiterungen, die Verbindungen der regierenden Häuser mit Frankreich, Italien und England, die Prunkliebe der Grossen, die Pflege von Künsten und Wissenschaften, den Aufwand, den der Hof und Adel machten — jene Bewegung, sagen wir, verschaffte der Architektur soviel Gönner, als Könige nach einander im 15. Jahrh. den Thron von Aragon und Castilien bestiegen. Keiner versäumte, sein Reich mit stattlichen Gebäuden zu schmücken; D. Juan I. gründete trotz der vielen Kümmernisse, mit denen er zu kämpfen hatte, die Karthause del Paular, die Pfarrkirche von San Lesmes in Burgos und das Kloster San Benito el Real in Valladolid. Sobald sein Sohn D. Enrique III., der dieselbe Kunstliebe besass, die stürmische Minderjährigkeit, in der sich die Grossen mit Waffengewalt die Regentschaft streitig machten, hinter sich hatte, erbaute er, „Werken der Architektur gewidmet", wie Gil Gonzalez Dávila sagt, den Palast von Murcia im J. 1405; den von Pardo, der später zerstört wurde; den von Madrid, den eine Feuersbrunst in Trümmer legte; den von Miraflores mit seinen Gärten und Wildgehegen, der später in ein Karthäuserkloster verwandelt wurde, und den Thurm Malmuerta zum Schmuck und Schutz von Córdoba. Don Juan II., der Wissenschaften, Vergnügen, höfische Sitten und einen glänzenden Hofstaat liebte, übertrug seine Indolenz in den Staatsgeschäften nicht auf die Künste, die den Schimmer seiner Krone erhöhen oder seiner Frömmigkeit genugthun konnten. Im J. 1412 verschönerte er den Alcázar von Segovia mit kostbaren Arbeiten, unter denen die „sala del Arteson" hervorgehoben werden muss, die mit Recht wegen ihrer höchst reichen Plafonds berühmt ist. Seinem religiösen Eifer verdankt man die Karthause von Miraflores und die Restauration des Klosters Santa Clara in Toro.

Fast um dieselbe Zeit unternahm D. Carlos III. von Navarra Bauten in seinen Staaten, die von seiner Munificenz zeugen. Im J. 1419 liess er von Semen Lezano seinen berühmten Palast in Tafalla errichten und Meister Lope y Andreo musste ihm bedeutende andere Bauten in Tudela ausführen. Dem D. Alonso V. von Aragon verdankte Zaragoza die „casa de la Diputation", die im J. 1437 begonnen wurde, und das Dominicaner-Kloster zu Valencia seine prächtige „Kapelle der Könige." Die Königin Donna Maria, seine Gemahlin, liess, durch dies Beispiel angeregt, auf ihre Kosten die Stiftskirche von Daroca bauen.

Alle diese Monarchen aber blieben an Pflege und Verständniss der Künste hinter den katholischen Königen D. Fernando und Donna Isabel zurück; und in der That geboten sie auch über grössere Mittel und unter glücklicheren Verhältnissen. Unter ihrer glorreichen Regierung gewinnt die Monarchie eine neue Existenz, die Ordnung im Innern kehrt zurück, die Justiz kommt wieder zu gebührendem Ansehen, der Adel tritt unter das Gesetz zurück, die Mauren werden auf die andere Seite der Meerenge geworfen und ihrer Herrschaft in Spanien für immer ein Ende gemacht; die Königreiche Granada, Aragon, Castilien und Navarra treten zu einem einzigen grossen und blühenden Reich zusammen, das durch seine Einheit und seinen Umfang, seine Entdeckungen und Eroberungen, seine thatkräftige Verwaltung und die ansehnliche Zahl berühmter Männer, die in ihm wirken, gross und mächtig wird.

Als sässen sie nur auf dem Thron, um Alles, was die Kriege und Invasionen von acht Jahrhunderten zerstört hatten, wieder herzustellen, und als koste ihnen die vollständige Restauration des Staates nichts, errichten die katholischen Könige mit einer Willenskraft, die jedes Hinderniss besiegt, mitten unter den schweren Sorgen einer ausgedehnten und verwickelten Verwaltung Schlösser und Kirchen, erleichtern den Verkehr, bauen Brücken und Strassen, kommen der Frömmigkeit ihrer Unterthanen durch bedeutende religiöse Stiftungen entgegen, fördern an vielen Orten die Gewerke, die zu ihrer Ausstattung nöthig sind, und sorgen für eine gute Gemeindeverwaltung. Ihrer Munificenz verdankt man das Hospital von Santiago, die Klöster Santa Cruz von Segovia, Santo Tomas zu Avila, San Juan de los Reyes in Toledo, Santa Cruz, San Gerónimo, Santiago, und San Francisco in Granada, das Hospital ebendaselbst und das Kloster Santa Engracia in Zaragoza. Während sie aber aus ihren Privatmitteln diese Bauten so wirksam und hingebend förderten, vergassen sie darüber niemals ihre Pflicht, auch alle jene Werke zu unterstützen, die den Glanz und die Grösse des Staates und die Hebung des Gesammtwohls zum Zwecke hatten.

Hiefür spricht die höchst merkwürdige Notiz, die Cean Bermudez in seinen Zusätzen zu den „Noticias etc.“ von Llaguno y Amírola mittheilt, und in der er einen Theil der Werke aufzählt, welche mit Unterstützung der katholischen Könige unter ihrer Regierung ausgeführt wurden. Da die Daten aus dem „Registro general del sello de corte“, das im Archiv von Simancas aufbewahrt wird, entnommen sind, so kann man ihre Authenticität nicht anzweifeln. Wir erfahren aus ihnen nicht allein, mit welchem Eifer Städte und Flecken die dem öffentlichen Nutzen dienenden Bauten unternahmen, sondern auch welche Förderung sie bei der Regierung fanden. Brücken, Strassenpflaster und

Brunnen, Mauern und Thürme, Börsen, Hospitäler und Consistorien, Kanäle, Molen und Leuchtthürme, nichts ward vergessen, auf Alles erstreckte sich die väterliche Fürsorge der katholischen Könige. Ihre Urkunden und Verordnungen geben für diese Thatsache ein unwiderlegliches Zeugniss, das andrerseits durch das Vorhandensein vieler der damals ausgeführten Bauten bekräftigt wird. Und wie denn die Handlungsweise der Fürsten die Norm für die Grossen ist, die dem Throne zunächst stehen, so wird sich auch im 15. Jahrh. kaum ein einigermassen hervorragender Name finden, an den sich nicht einige bedeutende Stiftungen knüpften. D. Diego Hurtado de Mendoza, Erzbischof von Sevilla, hinterliess in dieser Stadt herrliche Zeugnisse seiner Kunstliebe. D. Diego Anaya gründet als Prälat derselben Hauptstadt ums J. 1410 das Collegium des heil. Bartolomé, genannt „das alte“, in Salamanca; D. Alonso de Zúnniga, Graf von Plasencia, die Kirche des Dominikanerklosters in dieser Stadt; D. Innigo Lopez de Mendoza, erster Marques von Santillana, die Hospitalkirche von Buitrago; der berühmte Bischof D. Pablo de Santa Maria die Kirche San Pablo in Burgos, unter der Leitung des Baumeisters Juan Rodriguez im J. 1435; D. Alonso de Cartagena die Kapelle der Heimsuchung in seiner Kathedrale zu Burgos; D. Juan Pacheco, Marques von Villena, setzt auf seine Kosten die Arbeiten am Kloster del Parral 1472 fort. Der Infant D. Martin von Aragon baut die Karthause von Segorve; der Condestable D. Pedro Fernandez de Velasco die elegante, reich ausgestattete Kapelle, die nach ihm die „Kapelle des Condestable“ heisst, eine der schönsten Zierden der Kathedrale von Burgos. D. Luis de Acunna, Erzbischof dieser(?) Kirche, gründet die (Kapelle?) „zur Empfängniss“. Der unglückliche Günstling D. Juan's II., D. Alvaro de Luna, erbaut die Feste von Escalona, verschönert durch einen glanzvollen Saal den Alcázar von Toledo und die Kathedrale derselben Stadt mit der Kapelle, die seinen Namen trägt.

In gleich freigebiger und kunstliebender Gesinnung erbaut der Kardinal von Santángelo, D. Juan de Carvajal, auf seine Kosten die berühmte „Cardinalsbrücke“ über den Tajo, nahe bei Plasencia, und vollendet andere öffentliche Bauten, unter diesen die Kirche von Bonilla. Fray Alonso de Burgos, Bischof von Palencia, gründet das Stift des heil. Gregorio zu Valladolid, und D. Juan de Torquemada die Klosterkirche San Pablo ebendaselbst. Kardinal Jimenez de Cisneros verschönert Alcalá de Henares mit grossartigen Bauten, die Kathedrale von Toledo durch ihr majestätisch schönes Presbyterium, und Torrelaguna durch seine Pfarrkirche und das Franciskanerkloster. D. Alonso Suarez de la Fuente, erst Bischof von Lugo, dann von Jaen, erlangt hohen Ruhm durch die bedeutenden Bauten, die er auf seine Kosten unternimmt; die hervor-

ragendsten unter ihnen sind: die Brücke von Baeza und die San Andres-Kirche ebendaselbst. Der Kardinal von Spanien endlich, D. Pedro Gonzalez de Mendoza, vermehrt seinen Ruhm durch die Gründung des Colegio mayor de Santa Cruz zu Valladolid (1490) und des Findelhauses zu Toledo im Jahr 1504.

Die Protektion dieser und anderer nicht minder hochstehender Personen musste dazu beitragen, dass sich viele treffliche Meister der Architektur hervorthaten. Und in der That erstaunt man über die Zahl und Vorzüglichkeit derer, die im 15. Jahrh. blühten. Die Ausgezeichnetsten standen im Dienst der Könige und leiteten die königlichen Bauten; bei keiner Kathedrale fehlte ein Oberbaumeister mit Gehalt und fester Anstellung. Bei der Kathedrale von Toledo war es unter Andern Alvar Gomez 1418, Anequin de Egas aus Brüssel, 1454, und sein Sohn Enrique 1494; an der von Sevilla Pedro García, 1421, Juan Norman 1462, Pedro de Toledo 1472, Meister Jimon 1496; an der von Jaen Pedro Lopez und Pedro de Valdelvira; an der von Plasencia Juan de Alva; an der von Salamanca Juan Gil de Hontannon; an der von Gerona Guillermo Boffi 1416; an der von Tortosa Pascasio de Julbe; an der von Tarragona Pedro de Valfagona; an der von Barcelona Bartolomé de Gual; an der von Leon Guillermo de Rohan; an der von Valencia Pedro Compte; an der von Huesca Juan de Olotzaga; an der von Burgos Johann von Cöln und später dessen Sohn Simon; an der von Palencia Martin Solórzano, der sie 1504 vollendete.

Andere gleich angesehene Meister arbeiteten um dieselbe Zeit ruhmvoll in den Hauptstädten Spaniens. Simon Lopez und Miguel de Goini waren im J. 1410 Baumeister Carlos' III. von Navarra. In Valencia blühte ums J. 1414 Pedro Balaguer, und um 1459 Vadomar. Alonso Rodriguez Carpintero erbaute im J. 1415 die Universität von Salamanca; Guillermo Abiell die Frauenkirche del Pino; Antonio Antigoni die Kirche von Castellon de Ampúrias; Sancho von Emparan die von Guernica im J. 1418; der berühmte Guillermo Sagrera vollendete im J. 1418 die Börse von Mallorca; Juan Gallego leitete den Bau des Klosters del Parral; Luis de Gramondia und Anton Albicturiz den Bau der Kirche von Cascante (1476); Macías Carpintero, der neben Johann von Cöln gestellt werden darf, machte den Plan zu dem Stift von San Gregorio in Valladolid; Pedro Gumiel hatte die Bauten des Kardinals Cisneros in Alcalá de Henares auszuführen und Juan de Arandia baute die Kirche San Benito el Real zu Valladolid im Jahr 1499.

Hätten wir auch keine andern Zeugnisse, so würde schon diese beträchtliche Zahl von Künstlern und die Trefflichkeit ihrer Werke hinreichen, von der fortgeschrittenen Entwicklung der gothischen Architektur in ihrer letzten Periode einen gerechten Begriff zu geben. Es war diese ohne Zweifel die glänzendste Zeit der Kunst; aber schon lag in dem Missbrauch ihrer Hauptelemente, in der ornamentalen Verfeinerung, dem verführerischen Reiz des Neuen, dem Streben nach Wirkung durch fremdartigen Schmuck und der Ueberkühnheit des Systems von Druck und Widerlager der Keim des Verderbens, das hereinbrechen sollte, als die äussere Herrlichkeit auf ihrer höchsten Höhe war.

Im ersten Drittheil des 15. Jahrh. hielt sich indess die Architektur noch immer an die tüchtigen Grundsätze des vorigen Jahrh., durch deren sichere Anwendung sie ihre Würde zu erhalten wusste. Noch wenig der gesuchten Verfeinerung und einer mehr kostbaren als schönen Prunksucht ergeben, zeigte sie sich bescheiden und einfach, zwar dem Schmucke hold, aber ohne übertriebene Ansprüche, sich ihrer Vorzüge erfreuend ohne den Ehrgeiz, sie durch neuerworbene zu steigern. Wir müssen hier bemerken, dass, wenn sich an unseren gothischen Bauten aus dem 14. Jahrh. gewöhnlich kein so verschwenderischer Reichthum findet, wie bei denen anderer Länder aus derselben Epoche, sie diesen dafür an Reinheit der Formen und jener edeln Strenge, die, durch Traditionen unterhalten, jeden Gedanken einer nahen Entartung fern hielt, vielleicht überlegen sind. So zeigte sich die Kunst unter dem Einflusse eines Juan Olotzaga an der Kathedrale von Huesca, eines Pedro García an der von Sevilla, eines Alvar Gomez an der von Toledo, Guillen's de Rohan an der von Leon, Juan Gallego's am Kloster del Parral. Um diese Zeit aber, wo der Verfall in Frankreich und Deutschland schon herrschte, bewirkte die Einwanderung des Juan Norman, Miguel Poyni, Pascasio de Julbe, Guillermo Abiell, Antonio Antigoni, Juan de Guinguanis, Anequin de Egas von Brüssel, Arnau Bouchs und des berühmten Johann von Köln eine bedeutende Umgestaltung der spanischen Gothik.

Mit dem Pomp, dem Glanz, dem Aufwand der Ausstattung, der feinen und zierlichen Ornamentirung der deutschen Schule führten diese mit Recht als Meister ihrer Kunst berühmten fremden Architekten die Keime des Verfalls in die Kunst ein; und wenn sie nicht selbst die Entartung vollzogen, so eröffneten sie doch den talentloseren Neuerern und erfindungsleeren Nachahmern die Bahn zur Zügellosigkeit, in der im Beginn des 16. Jahrh. die Schule unterging. Sollten aber die luftigen, schlanken, filigranartigen Thürme der Kathedrale von Burgos, die graziösen und schlanken Bekrönungen der Kapelle des Condestable in ihr, die Fialen der Karthause von Miraflores keine

Nachahmer finden? Hatte nicht Johann von Köln das Siegel seiner heitern Phantasie, seiner fruchtbaren Erfindungsgabe auf diese wunderbaren Bauwerke gedrückt? Und wem hätte Anequin de Egas nicht den Sinn gefangen mit seinem herrlichen „Löwenportal" an der Kathedrale von Toledo, das so merkwürdig durch seinen Figurenschmuck, seine geschweiften Bögen, sein Stufenwerk und seine sauberen Zierrathen ist? Wer vergass nicht über all diesem verführerischen Glanz und Reichthum, diesem Uebermuth, der die Gesetze des Gleichgewichts zu verachten und mit den Bedingnissen der Construction zu spielen schien, dass diese glänzenden Eigenschaften mit der Simplicität der Profile, der ursprünglichen Einfachheit, den strengen Dogmen der correcteren und reineren Gothik nicht völlig vereinbar waren!

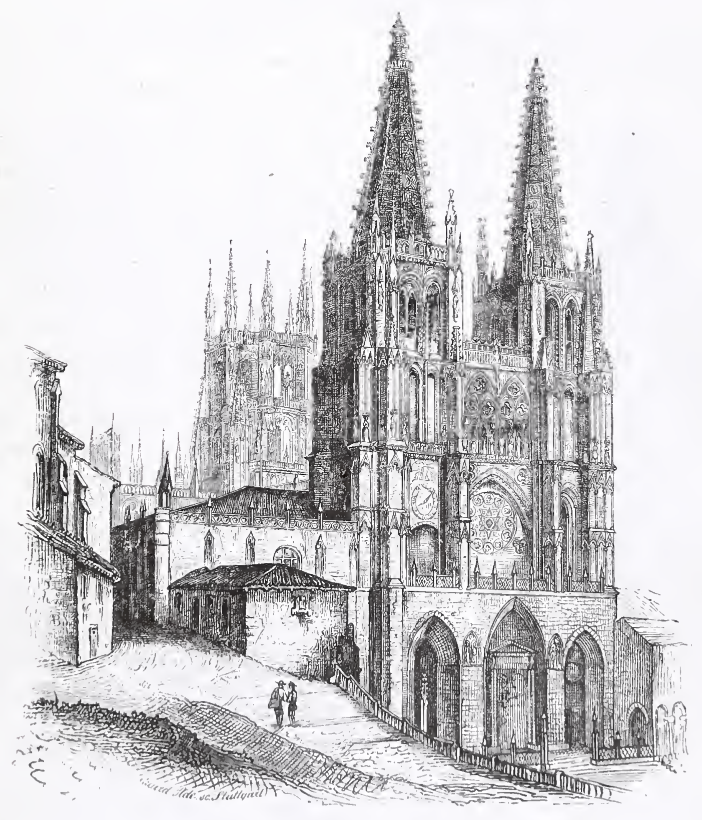
Kühnheit wird nun Verwegenheit, Zierlichkeit Geziertheit, decorative Fülle Ueberladung; die Details schmücken nicht mehr, sie überwuchern die Arkaden, Portiken, Thürme und Seiten des architektonischen Körpers. Die pyramidale Form erscheint weniger ausgesprochen und die Tendenz zeigt sich, das System der wagerechten mit dem der senkrechten Linien, dem unterscheidenden Merkmal der Gothik, zu vermischen. Immer gedrückter wird der Spitzbogen, fast bis zu seinem gänzlichen Verschwinden unter der Ueberwucherung der Fialen und Giebel. An dem Gefüge der Gewölbrippen, der Art, wie sie sich verschlingen, den Schlusssteinen, die an den Schneidungspunkten hängen, erstaunt uns weniger der geniale Tact, als die Kühnheit, weniger die Neuheit als die gewagte Construction; Beispiele solcher reichen Gewölbdecorirung enthalten die verschiedenen Kathedralen von Aragon und Castilien, die Klosterkirche San Juan in Burgos, die Capilla major von San Antonio el Real in Segovia und der Kapitelsaal des Dominicanerklosters in Valencia.

Andrerseits wird die Einheit des Stils erschüttert, indem mannigfache Bogenformen, Spitzbögen, elliptische Flachbögen, Rundbögen und so weiter neben einander angewandt werden. Zu diesen kommt noch einer von sinnreicher Form hinzu, der die Mannigfaltigkeit und den Glanz der Ornamentirung hebt, aber freilich mit dem ursprünglichen Genius dieses Stils wenig gemein haben mag: der geschweifte Bogen mit zwei oder mehr Centren, mit seinen luftigen Wellenlinien und seinen anmuthigen krausen Verzierungen. Er findet sich am Portal der Kirche San Lesmes in Burgos und an den Kathedralen von Oviedo, Huesca, Palencia, Burgos, Sevilla, Salamanca und Segovia, anderer Gebäude aus derselben Epoche zu geschweigen.

Ferner erscheinen die Thürmchen und Zinnenränder wie hängend an den Flanken der Thürme, Kuppeln und Schiffe; so finden sie sich z. B. in der graziösen „Kapelle des Condestable"

in der Kathedrale von Burgos, am Thurm der Kathedrale von Oviedo und an San Felix von Gerona.

Aber einen noch überraschenderen Eindruck machen die grossen durchbrochenen Thurmspitzen mit ihren von Zierathen starrenden Fialen; es wird wenig schönere und reichere geben, als die an den Kathedralen von Barcelona, Leon und Burgos, an der Kirche der Karthause von Miraflores und der Klosterkirche Santa Cruz in Segovia. Entsprechend zierlich und schlank sind die Spitzen, welche die Thürme bekrönen, wie Zelte von Gaze oder fein ausgeschnittene Pappstreifen. Die beiden an der Kathedrale von Burgos mit ihrem schönen Rosettenwerk

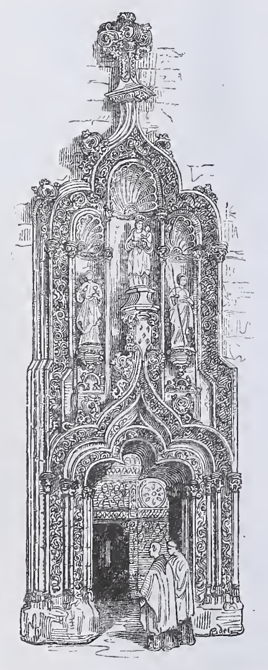


Ansicht der Kathedrale von Burgos.

und ihren luftigen Formen, der von Oviedo, leicht wie ein Flor, der im Winde spielt; der höhere der Kathedrale von Leon,

und der Thurm von San Felix in Gerona, können sich, was Grazie und Leichtigkeit, Anmuth des Maasswerks und der Ornamente betrifft, mit den berühmtesten von Europa messen, wenn auch einige von diesen sie an Grösse der Verhältnisse übertreffen.

Am Ende des 15. Jahrh. und während der ersten Zeit des 16., wo die gothische Architektur schon ihrem Ende nahe ist, verliert sie unter dem drückenden Gewicht ihres eigenen Reichthums die edle Haltung, die strenge Erhabenheit, die sie früher auszeichneten, je mehr sie an Pomp und Neuheit der Details gewann. Die Mauern bedecken sich mit kleinen Zierathen, Mäandern und Einkerbungen, Mustern und dichtem Meisselwerk, bald vortretend, bald vertieft; zu dieser Decoration kommt die hohle und die durchbrochene Borte hinzu, das Rankenwerk wird leichter und mannigfaltiger, man verschwendet Zinnen und Laubwerk, Zackenbögen, Bögen aller Art, Nischen und pyramidale Spitzen, prismatische Gliederungen und gebrochene Linien; man verschmäht die cylindrischen oder herzförmigen Bogenglieder, charakterisirt die Archivolten, Doppelbögen und Gewölbgurten auf besondere Art, behält zwar die Pfeilerbündel des 16. Jahrh. bei, führt aber cylindrische oder achteckige mit krummlinigen Flächen ein, und prismatische Pilasterbündel, aus Stäben mit abgestumpfter Rippe zusammengesetzt, und ziemlich häufig statt des Kapitäls nur mit einem einfachen, wagerechten Bande versehen. Auch ahmen wohl die Pilasterstreifen das Geflecht eines Taues nach, wie z. B. in dem herrlichen Saal der Börse zu Valencia.



Thür des Kapitelsaales in der Kathedrale von Toledo.

Unter dem mit höchster Sorgfalt ausgeführten Blattwerk bemerkt man in sehr tiefgehöhltem anmuthigem Relief die Blätter des krausen Kohls, der spitzen Distel, der wilden Rebe und anderer heimischer Pflanzen, mit denen die Gesimse und Bänder, auch ziemlich häufig die Kapitäle verziert sind. Aeusserst zart ist die Arbeit an den Rosetten, obwohl sie in den Formen wenig von denen der zweiten Periode abweichen; aber ihre kleeförmig ausgezackten Ränder sind kunstreicher und feiner durchbrochen, und die Combination ihres Maasswerks ist complicirter. Als Muster kann man die an den Kathedralen von Palencia, Leon, Burgos, Oviedo und Barcelona anführen; ferner die an den

Klosterkirchen de la Merced und San Pablo in Burgos, an Santa Cruz in Segovia, San Pablo in Valladolid und der Stiftskirche von Talavera.

Der zierlichen Decoration dieser Rundfenster entspricht die Bekleidung der andern Fenster mit Distelblättern, die mehr als früher ausgeschweift und sorgfältiger und sauberer ausgezackt sind. Die Bogenschlüsse werden mit sehr fein durchbrochenen, zierlichen, blättergeschmückten Spitzen gesäumt. Die Strebebögen, mit kleinen Ornamenten übersät, gewinnen ein phantastisches Ansehn, eine staunenswerthe Kühnheit und Eleganz, mit der sie weit aus den Mauern vorspringen; die Fenster werden reicher und abwechselnder, bald von einem einfachen Spitzbogen eingerahmt, bald mit einer geschweiften Spitze geschmückt, die von Zierathen umsäumt wird. Die höchste Fülle genialer Einfälle entfaltet aber die Kunst an ihrem Stabwerk, indem sie die Fensteröffnungen mit prismatischen Säulchen und Bögen ausfüllt, deren Verschlingungen sich dergestalt verzweigen, dass sie, wo sie sich treffen, wie das Fasergewebe eines Blattes oder vielmehr wie die aufsteigenden Wellenbewegungen einer Flamme aussehen, ein ganz besonderer Umstand, der unter andern die Ursache war, dass Batissier und viele seiner Landsleute den gothischen Stil dieser dritten Periode den blühenden oder flammenden (*fleuri, flamboyant*) genannt haben.

Endlich bildet die Sculptur eines der charakteristischsten Kennzeichen der gothischen Architektur von der Mitte des 15. Jahrh. bis zu ihrem völligen Verblassen im 16. Obwohl sie nicht anders als im 14. Jahrh. verwandt wurde, erlangte sie doch im Verlauf weniger Jahre eine so grosse Vollkommenheit, dass man kaum glaubt, sie folge unmittelbar auf jene, die noch kurz zuvor so roh und geschmacklos gewesen. Bewundernswerth ist die Feinheit und Leichtigkeit, die übertrieben sorgfältige Arbeit, die vollendete Naturtreue des Blattwerks. In dieser Art der Ornamentirung, die immer verschwenderisch auftritt, werden wenige Gebäude Schöneres aufzuweisen haben als die Kathedralen von Toledo, Huesca, Burgos, Palencia und Oviedo.

Geringer waren die Fortschritte in der Behandlung der Figuren, bei denen sich die gothische Trockenheit, Rauhheit und Steifheit nicht völlig verläugnete; aber auch hierin war man bedeutend weiter gekommen und der Weg gebahnt, auf welchem die Kunst eines Becerra und Berruguete zu so hohem Ruhme gelangen sollte. Wenn auch die Statuen die Anmuth und Grossartigkeit der antiken entbehren, so empfehlen sie sich doch durch Schlichtheit der Stellungen, durch die gute Anordnung der schicklich gefalteten Gewänder, durch Reiz und Leichtigkeit der Behandlung und eine sorgfältige zierliche Vollendung. An den Gesichtern erkennt man eifrige Naturstudien des Künstlers und oft ein grosses Geschick im Ausdruck der Affecte, wie es ihm auch

immer gelang, ihnen Adel und Würde zu verleihen. Vor Albrecht Dürer, ums Jahr 1462, arbeitete Juan Aleman in einem Stil, der den Gestalten dieses grossen Meisters sehr nahe kam, die 12 Apostel an der Hauptfaçade derselben Apostel-(?) Kirche, die allgemein wegen ihrer Stellungen und Gewänder geschätzt werden. Zu rühmen ist auch die fruchtbare Phantasie, die Leichtigkeit und Einsicht, der Geist und die Technik des Nufro Sanchez, eines der Bildhauer vom Chor der Kathedrale zu Sevilla, wo er sein Talent hervorragend bethätigt hat. Noch bedeutender aber tritt uns Gil de Siloe entgegen an den herrlichen Grabdenkmälern D. Juan's II. und des Infanten D. Alonso im Presbyterium der Karthause von Miraflores, einem der prachtvollsten und vollendetsten Werke seiner Zeit, sowohl durch die Feinheit und Gründlichkeit der Ausführung, als durch die Fülle des Details, der Statuen, Reliefs, Kindergruppen und des Stufenwerks von unsäglicher Arbeit und sinniger, reicher Composition ausgezeichnet. Im Jahr 1489, als diese Denkmäler begonnen wurden, führte Pablo Ortiz ein anderes dieser Art aus, welches die irdischen Ueberreste des D. Alvaro de Luna und seiner Gattin, Donna Juana Pimental, aufnehmen sollte; dieser kostbare Schmuck der Santiago-Kapelle in der Kathedrale von Toledo kündigt schon durch die einfache Haltung der Figuren, das lebendige Gefühl, das sie athmen, den wohlverstandenen Faltenwurf und ein treues und glückliches Naturstudium die bevorstehende Restauration der Sculptur an.

Diesen um die Ausschmückung der gothischen Gebäude seit der Mitte des 15. Jahrh. hochverdienten Künstlern reiht sich billigerweise Lorenzo Mercadante de Bretanna an, der um 1453 das Grabmal des Cardinals D. Juan de Cervantes in der Kathedrale von Sevilla ausführte. Noch Andere blühten damals und genossen nicht minderer Anerkennung. Am „Löwenportal" der Metropolitankirche zu Toledo arbeiteten seit 1459 Alonso de Lima, Francisco de las Arenas, Fernando García, Juan Guas, Ruy Sanchez und Fernando Chacon. Am Portal des Sagrario Martin Bonifacio, um 1483; an den Chorstühlen der Kathedrale von Tarragona Francisco Gomar, im Jahr 1478; an dem Hauptaltar der Karthäuserkirche zu Miraflores Diego de la Cruz und Gil de Siloe; am Chor von Santa Maria zu Nájera Meister Andres und Meister Nicolas; an dem berühmten Altar der Kathedrale von Sevilla Danchart und Bernardo Ortega, von 1482—1497. Die steten Fortschritte der Sculptur, die schon im 16. Jahrh. und vor 1520 begannen, ihre Anwendung bei allen einigermaassen bedeutenderen Bauten, erzeugten eine Reihe trefflicher Künstler. Wir erwähnen unter diesen Diego Guadalupe, Francisco Aranda, Guillemin Digante, Pedro de Espayarte, den Meister Rodrigo, Solorzano, Juan von Brüssel, Lorenzo Gurri-

cio, Francisco Lara, Francisco de Amberes, die Meister Marco, Pablo und Olarte, die in Toledo arbeiteten; Juan de Olotzaga, von dessen Hand die vierzehn überlebensgrossen Statuen und andere kleinere an der Façade der Kathedrale von Huesca herrühren; Juan Perez, Gomez Orozco, Pedro Trillo, Juan Aleman und Meister Miguel Florentin, die sich in Sevilla berühmt machten; Juan Morlanes in Zaragoza; Bernardo Juan Cetina in Valencia; Felipe Butrarino in Palencia; Gutierre de Cárdenas, Bartolomé de Aguilar, Hernando de Sahagun und Pedro Izquierdo in Alcalá de Henares; Rodrigo Aleman in Plasencia; Bartolomé Ordonnez in Barcelona; und endlich der berühmte Micer Domenico Alejandro Florentin, der das prachtvolle Grabmal des Infanten D. Juan in Santo Tomas zu Avila zeichnete und ausführte, und nach dessen Zeichnungen später das des Cardinal Jimenez de Cisneros durch die Genueser Tomas Forné und Adan Wibaldo ausgeführt wurde, welche es aus Italien herübertransportirten, um es in der Kirche des Colegio mayor zu Alcalá de Henares aufzustellen, wo es noch heute zu sehen ist.

Diese und andere ausgezeichnete Bildhauer, von denen viele Architekten waren, trugen durch ihre Arbeiten wesentlich zum Glanz des gothischen Stils in seiner dritten Periode bei. Reicher und prachtvoller als je eröffnete derselbe seine Thätigkeit im Beginne des 15. Jahrh. mit einem colossalen herrlichen Werke, der Kathedrale von Sevilla.

Viele von den Bauten, die in der vorhergehenden Periode begonnen worden waren, kamen jetzt zum Abschluss; begonnen wurde die Kathedrale von Gerona mit einem einzigen geräumigen Schiff, im Jahr 1416; die Kirche Santa Maria in Guernica, 1418; die Karthäuserkirche in Miraflores, eines der schönsten Werke des Johann von Köln; das Hieronymus-Kloster in La Mejorada, 1409; der schöne, zierliche Thurm der Kathedrale von Oviedo; die durchbrochenen schlanken Thurmspitzen der Kathedrale von Burgos; San Francisco ebendaselbst, im Jahre 1415; das prächtige Stift des heil. Bartholomäus in Salamanca; die Kathedrale von Huesca, zu der im Jahr 1400 unter Olotzaga's Leitung der Grund gelegt wurde; der Kreuzgang des Klosters von Lupiana, die Klosterkirche Santa Clara zu Toro; San Pablo in Burgos, 1415; die Schulen von Salamanca, in demselben Jahr; der Kreuzgang von San Francisco el Grande in Valencia, 1421; San Esteban in Hambran, 1426; das alte Abgeordnetenhaus in Barcelona, 1436; das Kloster de la Estrella in Rioja, 1437; das Kloster Santa Maria zu Piasa, vollendet 1439; die Pfarrkirche von Daroca, 1441; die „Kapelle des

Condestable" in der Kathedrale von Burgos und das Kloster del Parral, das 1472 noch nicht vollendet war.

Nach der ersten Hälfte des 15. Jahrh. erbaute man die Kathedrale von Murcia, die 1353 begonnen, 1462 vollendet wurde; die von Plasencia, deren Hauptkapelle 1498 in Angriff genommen wurde; die Klosterkirche zu Onna, zu der 1470 das Fundament gelegt wurde; die Pfarrkirche von Cascante, von 1476; die berühmte Börse von Valencia von 1482; das Collegium von San Gregorio zu Valladolid, 1488; die „Iglesia magistral" von San Justo y Pastor zu Alcalá de Henares, die erst 1509 fertig wurde; San Benito el Real in Valladolid, 1499; die Klosterkirche San Pablo ebendaselbst; die Kathedrale von Coria; das Kloster Santa Cruz in Segovia; das Kloster Santo Tomas zu Avila; das reiche und stattliche Kloster San Juan de los Reyes in Toledo; die Klöster Santiago und San Francisco in Granada; der Kreuzgang und die Kapelle der Könige im Dominicanerkloster zu Valencia; die Karthause in Jerez de la Frontera; die Klosterkirche Santa Clara in Briviesca; die von Villacastin; und die von San Vicente und San Sebastian in Guipúzcoa.



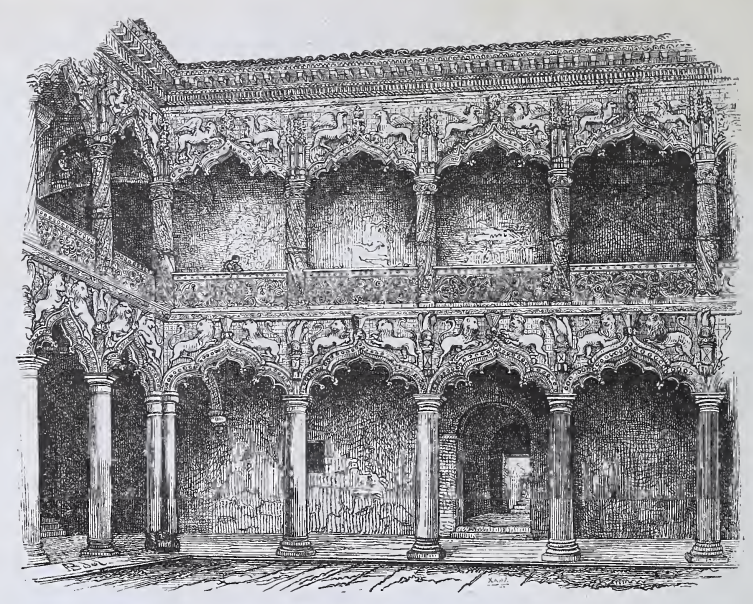
Pfeilerkrönung aus S. Juan de los Reyes zu Toledo.

Achtzehntes Kapitel.

Der Spitzbogenstil im sechszehnten Jahrhundert. Gemalte Fenster.

Im Beginne des 16. Jahrh., als der Renaissance-Stil in Spanien schon ziemlich bekannt und bei einigen bedeutenderen Bauten angewandt worden war, mischten sich die Horizontallinien, die römischen Gebälke und Gliederungen, die elliptischen und mehr noch die Halbkreisbögen nach und nach unter die Formen der Gothik, die im Verfall schon zu weit vorgeschritten war, um dem Neuen die Stirne bieten und sich zu dem verleugneten Gesetze

ihrer ursprünglichen Reinheit zurückflüchten zu können. Mit reissender Schnelligkeit griff der römische Geschmack um sich, der von Italien her wie aus einem grossen Focus, einem gemeinsamen Mittelpunkt, über alle christlichen Nationen, die damals dem Studium des Alterthums und der classischen Litteraturen nachhingen, sich ausbreitete. Der Revolution in den Ideen, dem Zustand der bürgerlichen Gesellschaft, der Politik der Regierungen ging eine nicht minder ausserordentliche in den Künsten zur Seite. Um ihrem bisherigen gothischen Charakter treu zu bleiben fehlte ihnen nun ihre Hauptstütze, der Spiritualismus, die Aufrichtigkeit des Glaubens. Der Geist der Reform erschütterte die Ueberzeugungen, die auch die Künste durchdrungen hatten, und verwandelte das Bild des Mittelalters durch eine plötzliche, unvermuthete, überraschende Umgestaltung seiner bedeutsamsten Schöpfungen; Tradition und Erinnerungen waren schwächer als der Geist der Forschung und Prüfung, schwächer als die Mode und die Unabhängigkeit des Genies. Mitten in dieser grossen socialen Bewegung, an der Spanien mehr als andere Nationen Theil nahm, blieben Alonso Rodriguez und Anton Egas in den Rissen zur Kathedrale von Salamanca und Juan Gil de Hontannon an der von Segovia (jene im Jahr 1513, diese 1522 begonnen) vergebens den Gesetzen der Gothik treu und suchten ihre natürliche Einfachheit, ihre Pfeilerbündel, zierlichen Spitzbögen und erhabenen Gewölbe herrlich geltend zu machen; vergebens verzichteten sie auf den blendenden Pomp, der mit seinem Schimmer und entlehnten Schmuck den Ruhm der Neuerer sicherte und verbreitete; vergebens folgte man bei den Arbeiten an der Kathedrale von Sevilla, die während der ersten Jahre des 16. Jahrh. fortgesetzt wurden, dem gothischen Stil in seiner Urgestalt und verlieh all diesen Gebäuden die edle Einfachheit des 14. Jahrh., seine bescheidene Ornamentirung, wenn auch ohne die frühere Reinheit der Profile. So werthvolle Beispiele eleganter und keuscher Gothik, wie sie Juan de Arandia in Valladolid am Kloster von San Benito (1499) aufstellte, und endlich die Bemühungen des Pedro Compte in Valencia und der Meister Ximon und Alfonso Rodriguez in Sevilla, sämmtlich treue Anhänger der bisher herrschenden gothischen Schule, waren der letzte Protest der Kunst gegen das Verderben und die gefährlichen Neuerungen, die an ihren Grundsätzen rüttelnd ihren Sturz beschleunigten. Denn noch waren die Denkmäler, in denen die Kunst ohne Mischung verschiedener Schulen waltete, nicht allgemein. Von Willkür zu Willkür entfernte sie sich unmerklich mehr und mehr von ihrer reinen Quelle und nahm neben den ihr eigenthümlichen Formen die der Renaissance auf, als könne unter ihnen eine Verschmelzung Statt finden, die der gute Geschmack nicht verwerfen müsste.



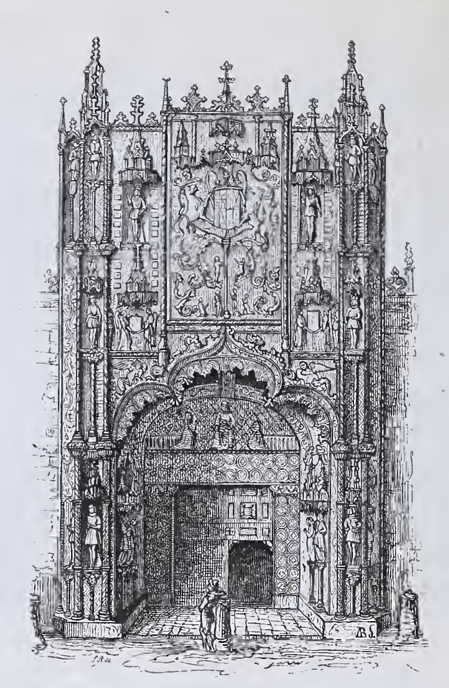
Hof im Palaste der Herzoge del Infantado zu Guadalajara.

An der Façade von San Marcos zu Leon sehen wir bei übrigens gothischem Aufbau des Ganzen anstatt des Spitzbogens den Halbkreisbogen angewendet, den der Künstler zwischen Zinnen, Stufenwerk und gothische Zierathen setzte und inmitten all des Apparats die Strebepfeiler und die Vertheilung der Portale wie im 14. Jahrh. Der völlig gothische Thurm der Kathedrale von Oviedo, der im Anfang des 16. Jahrh. vollendet wurde, trägt an seinem letzten Geschoss als Basis für die höchst zierliche Spitze ein Gesims der Renaissance mit seinem Architrav, Fries und Kreuzgesims. Die Medaillons im Geschmack von Covarrubias, Machuca und Valdelvira schmücken neben den gothischen Triforien die inneren Mauern der Kathedrale von Segovia. Der sogenannte „Kreuzgang des Erzbischofs" im Colegio mayor von Santiago, erbaut in Salamanca nach Plänen Ibarra's im Jahr 1521, zeigt dieselbe Stilmischung. Ein pittoreskes (s. w. u.) Kreuzschiff mit gothischen Elementen, grossartig, reich und elegant, durchschneidet die gothischen Schiffe der Kathedrale von Burgos. An der von Huesca sind die horizontalen Linien der Façade trotz ihrer Einfachheit und geringen Projection eine Neuerung, die zu dem streng befolgten Verticalsystem des Mittelalters nicht passt. Der Kreuzgang der Kathedrale von Leon zeigt uns die Geländersäulen, die Pfeiler, die Spitzbögen und Gewölbe der Gothik; an der Hauptfaçade dieser Kirche brachte Juan de Badajoz, um sie zu bekrönen,

ein zierliches Renaissance-Geschoss an, mit lebhaft gegliedertem Gesims und kanellirten, den ionischen ähnlichen Pilastern, welches durch seine Grazie und seine feine und reiche Arbeit nicht allzu sehr mit der Gothik des übrigen Gebäudes in Widerspruch steht.

Es gab damals Künstler, denen die bereits verlöschende gothische Schule und die Renaissance, die sie verdrängen wollte, gleich bekannt waren. Durch Gewohnheit der ersteren zugethan, der anderen folgend, weil sie Mode war, liessen sie beiden die Eingebungen ihres Talents zu Gute kommen und suchten häufig ihre Grundzüge zu versöhnen, ihre Formen zu verschmelzen. Hieraus erklärt sich die Willkür und launenhafte Mannigfaltigkeit vieler Gebäude des 16. Jahrh., die weder die gothische Schule des 13. Jahrh. noch die plattereske des 16. zu den ihrigen rechnen könnten, obschon beide in ihnen Charakterzüge und Eigenschaften, die ihnen angehören, finden würden. Diese Uebergangskunst brachte an manchen unserer Gebäude so eigenthümliche Erscheinungen hervor, wie vielleicht nicht in andern Ländern, Erscheinungen, denen man Originalität und Schönheit gewiss nicht absprechen wird. Wer wird z. B. gegen die Strebepfeiler an der linken Seite der Kathedrale von Leon eifern, welche die schlanke Form des gothischen Stils haben und dabei mit Vasen, Tempelchen, Zweigen und andern Ornamenten der Renaissance bekrönt sind? Diese reiche Pracht einer leichten, fremdartigen Decoration ist freilich an der Stelle, wo sie hier auftritt, ein Anachronismus; aber als eine anmuthige Laune wird sie auf Wenige ihre Wirkung verfehlen, und Niemand vielleicht wird wünschen, dass sie von den gothischen Fialen wieder verdrängt werde.

Die Freiheit und Unabhängigkeit der Kunst, der Hang, sie noch unbetretene Wege zu führen, war damals auf den Gipfel gelangt. In allen Schulen ohne Unterschied suchte man nach Elementen zu neuen baulichen Combinationen, und nur an der Phantasie des Künstlers fand die Willkür ihre Grenze. Der Geist des Zweifels, der Forschung und Prüfung bemächtigte sich der Künste und Wissenschaften und nahm von den antiken und modernen Denkmälern Alles, was dem Modegeschmack schmeicheln konnte. Ein sehr merkwürdiges Beispiel dieser ungebundenen künstlerischen Toleranz bietet uns das berühmte Portal des Collegiums von San Gregorio zu Valladolid, der Annahme nach im Jahr 1488 von D. Fr. Alonso de Burgos, Bischof von Palencia gegründet und 1496 vollendet, trotz der bis ins Kleine ausgeführten, complicirten und umfassenden Ornamentirung, die den ausdauernden Fleiss vieler Jahre in Anspruch genommen zu haben scheint. Abgesehen davon, dass ein so buntes und seltsames Werk nicht den Anspruch machen kann,



Portal des Collegiums von S. Gregorio zu Valladolid.

zu irgend einer Schule zu gehören, ist dasselbe um so wunderbarer, als Macías Carpintero, der treue Anhänger des gothischen Systems und ein würdiger Nebenbuhler Johann's von Köln, um dieselbe Zeit sehr nahe bei jenem Stift das Kloster San Pablo ausführte, und es unbegreiflich scheinen musste, wie man, während solche Vorstellungen vom gothischen Stil noch im Schwunge waren, ihnen den Rücken wenden und sich den Eingebungen einer beispiellosen Launenhaftigkeit überlassen konnte.

Bosarte beschreibt dieses Portal des Collegiums von San Gregorio mit kurzen treffenden Worten, die wir, da es sich um ein so absonderliches Werk handelt, hier folgen lassen. „In der Erfindung," sagt er, „ist es künstlicher als das Portal des Klosters San Pablo, indem dieselbe auf einer poetischen Fiction vom Ursprung der Baukunst fusst, die durch das Wappenschild des Gründers verherrlicht wird. Es stellt einen Hain von hochstämmigen schlanken Bäumen dar. Einige dieser Bäume, zu Bündeln vereinigt und die Wipfel vereinigend, bilden einen grossen Bogen, dessen Weite die Thür einnimmt. Zu beiden Seiten derselben steht eine Reihe nackter Wilder, die aber so dicht behaart sind, als trügen sie Schafwolle. Jeder dieser Wilden ist an den Hüften mit einem Zweig oder Reis umgürtet, das von den schlank-

sten Zweigen der Bäume des Wäldchens abgeschnitten zu sein scheint, und ein Jeder von ihnen hält mit der einen Hand einen Knüttel oder Knotenstock gegen die Erde gestemmt und mit der andern ein Wappenschild. Damit der Hain nicht durchsichtig sei, gab man ihm einen dichten Hintergrund von seltsam, nach Art eines Korbgeflechts, verbundenen Stäben. Die Thür ist merkwürdig, weil ihr Sturz aus einem ungeheuren Granitstück von 14′ Breite, 3′ Höhe und einer halben Elle Dicke besteht; darauf sind grosse Lilien gemeisselt und in dem Felde kleine Zweige, wie von Mousseline. Die Thürpfosten sind je aus einem Stück, und dem Thürsturz entsprechend. Ueber diesem von den Bäumen gebildeten Bogen kommt sogleich ein grosser Blumenkasten oder Blumentopf, in den ein Granatbaum gepflanzt ist mit links und und rechts weit überhangenden Fruchtzweigen (vielleicht eine Anspielung auf die Gunst, deren der Gründer dieses Collegiums, Don Fr. Alonso de Burgos, Bischof von Palencia, bei den katholischen Königen, den Eroberern von Granada, genoss), und über dem Baum ist ein grosses Wappenschild angebracht. Der Hof des Collegiums entspricht an Pracht dieser Façade, obwohl so viel Geist und Aufwand ohne Zweifel besseren Kunstperioden anzugehören verdienten.“

Inmitten dieser Freiheit der künstlerischen Erfindung, dieses äussersten Verfalls, zu dem der gothische Stil im Anfang des 16. Jahrh. gediehen war, bietet er uns noch immer, besonders im Innern der Kirchen, einige vor diesem Verderbniss glücklich bewahrte, durch Einfachheit und anmuthige Formen sehr bemerkenswerthe Erscheinungen. Die Kathedralen von Salamanca und Segovia haben wir bereits angeführt; beide haben in ihrem Charakter und ihrer Structur viel Aehnlichkeit mit der von Sevilla und lassen kaum spüren, wie tief die Kunst im Allgemeinen darniederlag. Die erstere mit drei Schiffen, Kreuzschiff, eleganter Absis, leichtem Thurm, zwei Reihen Kapellen, durchbrochenen Geländern, die innen herumlaufen, Medaillons in den Mauern, Balustraden, Zinnen und Steinblumen am Kranzgesims und fünf prachtvoll decorirten Portalen ist einfach, majestätisch und heiter, von vortrefflichen Formen und regelmässigen Verhältnissen. Die zweite „stark, geräumig, wohlangelegt und von gefälligem Ansehn“, wie Colmenares sagt, ist der andern in der Structur ähnlich genug, obwohl weniger mit Zacken und Zierath bedeckt und wesentlich verschönert durch die reizende Kuppel über dem Kreuzschiff. Juan Gil de Hontañon, der die Risse dazu machte, hat sein feines Verständniss des gothischen Stils darin bewährt, zu einer Zeit, wo nur noch so Wenige seinen wahren Charakter und seine ursprüngliche Reinheit zu schätzen wussten. Mit vielem Geschick führte sein Sohn Rodrigo im Jahr 1560 die vom Vater unvollendet gelassenen Arbeiten fort, ohne von seinen Plänen abzuweichen und ganz im Geist der alten

Gebäude; seine Nachfolger aber bewahrten diesen Respect nicht, und einer von ihnen, Pedro Brizuela, führte 1620 das Nordportal an einem der Arme des Kreuzschiffs im griechisch-römischen Stil aus.

Nach den Kathedralen von Salamanca und Segovia müssen wir anderer Gebäude derselben Zeit gedenken, die nicht minder die Gothik im ersten Drittel des 16. Jahrh. bezeichnen. Zu diesen gehört: die Kirche San Marcos in Leon, geräumig und schmuck, mit sehr schönen Spitzbögen, gutem Licht, leichten und hohen Gewölben, einem einzigen Schiff und geräumigem Kreuzschiff, vielleicht nach Plänen und unter der Leitung des Juan de Badajoz erbaut, obwohl dieser Meister einer der entschiedensten Parteigänger der Renaissance war. Ferner Kirche und Kreuzgang des Franciscanerklosters zu Torrelaguna, eine Stiftung des Cardinal Jimenez de Cisneros, 1512 nach Plänen des Juan Campero und unter seiner Leitung begonnen, mit einem regelmässigen gothischen Portal, das mit dem übrigen Werk in dem Unabhängigkeitskriege zerstört wurde. Der Kreuzgang der Kathedrale von Sigüenza (vollendet 1507) mit schönen eleganten Spitzbögen, Stufenwerk und Zierath und vier gleichförmigen Gallerien, jede 135′ lang; ein Gebäude, das der Munificenz seines Gründers, des Patriarchen von Jerusalem, D. Bernardino Carbajal, Ehre macht. Die Kirche des Klosters Nuestra Señora de la Victoria vom Orden der Hieronymiter, nahe bei Salamanca, zu der 1522 der Grund gelegt wurde, eines der besten Werke seiner Zeit an trefflicher Ausführung und feinen Verhältnissen. Die Kirche des Dominicanerklosters zu Oviedo, 1553 von Juan de Cerecedo, dem Oberbaumeister der Kathedrale von Oviedo, erbaut; leicht, mit einem Schiff, gutem Licht und hohen Gewölben, ohne alle Ornamente und von gefälliger Einfachheit.

Dies waren die lezten Anstrengungen, welche die Gothik in Spanien machte, um eine schon verlorene Existenz zu fristen und ein Ansehn zu retten, das die Renaissance-Bauten fast schon verwischt hatten. Die Nachwelt, die gerechter ist als der Schulgeist, spricht heutzutage mit Staunen und Verehrung von den grossartigen Werken, die sie durch drei Jahrhunderte hervorgebracht hat. Es fehlt ihnen freilich die räumliche Ausdehnung, die Massenhaftigkeit der Kathedralen von Regensburg, Ulm, Strassburg und Freiburg, auf die Deutschland mit Recht stolz ist. Was aber Stil und Harmonie, Ornamentirung und Schönheit der Form, Keckheit und Zierlichkeit betrifft, so können viele den Vergleich mit diesen wagen und sich ohne Scheu z. B. neben die von Wien und Oberwesel stellen, obwohl sie, da sie kleiner sind, vielleicht weniger überraschend wirken. Auch wenn wir der Kathedrale von Amiens (vollendet 1269), von Rheims (um die Mitte des 13. Jahrh.), von Paris (1275), Bourges (1235) und Bordeaux (1242)

gedenken, haben wir keine Ursache, die von Leon und Burgos, Toledo und Sevilla, Zaragoza und Barcelona darüber zu vergessen. Mehr als in andern waltet in ihnen die Poesie der christlichen Kunst mit all ihrem Zauber. Wer fühlt sich nicht von wundersamer Ehrfurcht ergriffen, wenn er diese grossen Denkmäler betrachtet und den Blick durch ihre weiten, reichen Schiffe schweifen lässt? Der kleinste Pulsschlag des Herzens findet unter diesen Gewölben ein geheimnissvolles Echo, das ihm antwortet; eine unbeschreibliche Majestät erfüllt die Räume, macht ihre Ruhe feierlicher, und die Sammlung und evangelische Schwermuth, die hier entsteht, tiefer und weihevoller. Die Stille selbst führt hier ihre Sprache und die Ewigkeit erhält ihren Ausdruck, ihr Symbol. Jene Schatten, die das Sanctuarium umgeben, jene Grabdenkmäler mit Wappen und Trophäen bedeckt, die Bilder der berühmten Männer, die auf ihnen ruhen, und in ihrer Regungslosigkeit die entsagende Tapferkeit oder die schlichte Frömmigkeit ausdrücken, die sie bis zum Sterbebette bewahrten; jene Sculpturen, in denen das Genie die Triumphe der Kirche und des Vaterlandes verherrlichte; das gebrochene Licht, das durch die gemalten Fenster dringend diese heiligen Gegenstände mit sanften Farben überscheint — Alles hier ist poetisch und erhaben, Alles bewegt das Gemüth in seinen Tiefen und theilt ihm einen Hauch jener religiösen Stimmung mit, aus der so herrliche Werke hervorgehen konnten.

Eines der wirksamsten Mittel, mit deren Hülfe dieser zauberhafte Effect in den gothisch-germanischen Kathedralen erreicht worden ist, sind die gemalten Scheiben, die das Stabwerk der Spitzbogenfenster und die weiten Rosetten füllen. Sie dienten hauptsächlich dazu, über die geweihten Räume diese mysteriöse Klarheit zu verbreiten, die ihre architektonische Pracht durch den wechselnden optischen Reiz erhöht. Transparente Mosaiken, bei denen die historische Composition, die Berechnungen des Helldunkels, correcte Zeichnung, Perspective, Gruppirung, geschickte Vorführung grosser Scenen, dem Künstler nicht die Hauptsache waren, da es ihm vor Allem darum zu thun war, diese herrlichen Lichtspender mit dem Charakter der Architektur in Uebereinstimmung, durch sie die Details derselben noch mehr zur Geltung zu bringen. Die ungebildete Menge im Mittelalter fand in ihren Darstellungen nützliche Belehrung, ebenso förderlich für ihren Glauben, als zu Bewunderung und Ehrfurcht anregend. Diese fromme Neugier wusste die Kunst zu benutzen, indem sie auf den Fenstern Scenen aus dem A. und N Testament, Martyrien und Bilder der Heiligen darstellte. Der optische Erfolg und die Ergänzung des architektonischen Eindrucks, das Historienbild und die Belehrung der Gemeinde — diese Punkte kommen bei der gothischen Glasmalerei zusammen in Betracht.

Wir waren nicht die Ersten, die sie anwendeten; die Kathe-

dralen von Chartres und Bourges gingen denen von Leon und Burgos mit dem Beispiel voran. Wem aber hätten wir in der Pflege und Vervollkommnung dieser Kunst nachgestanden? Wer hätte sie weiter gebracht und hätte kostbarere und brillantere Fenster von überraschenderer Wirkung und unmittelbarerem Einfluss auf die Theile des Gebäudes aufzuweisen? Seit der Mitte des 15. Jahrh. wurde die Kunst, Gläser zu malen und aus ihnen die Fenstermosaiken und Historien in so vielen Kathedralen Aragons und Castiliens zusammenzusetzen, aufs Eifrigste geübt. Bald gab es schon Schulen, wo sie gelehrt wurde, und man wird ihre Fortschritte nicht leugnen können, wenn man die Menge, Trefflichkeit und Mannigfaltigkeit der aus ihnen hervorgegangenen Werke, und die Berühmtheit ihrer vorzüglichsten Meister erwägt. Burgos zumal, das damals vor andern Städten blühte, prächtige Bauten unternahm, und Johann von Köln mit seinen Schülern besass, beschäftigte viele sehr angesehene Glasmaler, unter denen Juan de Santillana, Juan de Valdivieso, Alberto und Nicolas von Holland und Valentin Ruiz sich besonders auszeichneten. Zur selben Zeit setzten sich, gelockt von der Munificenz der Könige und hohen Prälaten und ihrer grossartigen Baulust, verschiedene sehr talentvolle fremde Meister in Spanien fest, die ihren mitgebrachten Ruf hier noch vermehrten. Sie fanden Ruhm und Reichthum, empfänglichen Sinn und Arbeit an grossartigen Baudenkmälern. Die Figurenmaler (pintores de imaginería) Pedro Frances, Vasco von Troyes, Cristóbal Aleman, Juan der Flamänder, Albert und Nicolas von Holland, Arnao von Flandern, Juan Vivan, Octavio Valerio, Carlos Bruses und Vicente Menandro arbeiteten in den Hauptstädten Spaniens und breiteten ohne Zweifel ihre Technik aus, indem sie kostbare Werke, die ihnen Ehre machten, lieferten; ihnen zur Seite aber bildeten sich viele spanische Meister aus, die, als würdige Nebenbuhler der fremden, gleichen Beifall erhielten, und die Kunst auf eine hohe Stufe brachten.

Zu den ältesten in Spanien gemalten Glasfenstern, von denen wir wissen, müssen wir die rechnen, die von Juan de Santillana und Juan de Valdivieso, Bürgern von Burgos, für die Kathedrale von Avila ausgeführt wurden. Diese Meister übernahmen von dem Kapitel der gedachten Kirche ums Jahr 1497 die vier zu den Seiten des Gnadenaltars (altar de Gracia) angebrachten Fenster, mit Darstellungen des St. Jacob, St. Nicolas, der heil. Anna und St. Johannes des Täufers, von denen nur die letzte erhalten ist. Im folgenden Jahr verpflichteten sie sich durch neuen Contract zu drei anderen Glasmalereien für die Fenster des sogenannten Cardinalszimmers, auf denen die Geburt, die heil. drei Könige und die Transfiguration des Heilands abgebildet waren; nur die beiden ersten sind auf uns gekommen. End-

lich verpflichteten sie sich nicht allein, die Fenster der linken Seite des Schiffes, sondern auch die über der „Thür der Apostel" zu malen. Verschiedene Heilige, die Auferstehung Christi wurden dargestellt, und auf den viereckigen Märtyrer und heil. Jungfrauen. Santa Agueda, Santa Ines, Santa Christina, Santa Cecilia und einige andere sind uns erhalten. Der Stil nähert sich sehr dem der Dürer'schen Schule, aber mit der Trockenheit und Härte der gothischen. Indessen prangen sie in lebhaftem, kräftigem Colorit, sind im Allgemeinen gut gemalt und empfehlen sich durch Schlichtheit der Geberde.

Von 1520 an führte Albert von Holland, vielleicht im Wetteifer mit Santillana und Valdivieso, die Glasfenster in der Hauptkapelle der nämlichen Kirche aus. Seine Arbeit ist zum Glück theilweise erhalten; auf einigen Fenstern sehen wir Figuren von Aposteln und die heil. Jungfrau, auf andern Blumen von leuchtendem Farbenspiel und mannigfaltige kunstreiche Arbeiten, geschmackvoll colorirt und von der anmuthigsten Wirkung. Dem Sohne dieses Meisters, Nicolas von Holland, gehörten die Arbeiten auf der rechten Seite des Mittelschiffes, die schon vor Zeiten untergegangen sind und von 1535 an ausgeführt worden waren. Sie stellten Heiligenbilder und Wappenschilder dar.

Kurz nachdem man die ersten Glasfenster der Kathedrale von Avila begonnen hatte, erhielt die von Toledo an noch reicheren und prachtvolleren eine ihrer Hauptzierden. Von den berühmtesten Meistern gemalt und mit Recht von den Zeitgenossen bewundert, galten sie schon dem Marinéo Siculo als ein ausgezeichnetes Charakteristicum dieser grossen Kirche, als das Juwel, das neben allem andern ihr vor den übrigen spanischen Kirchen einen Vorzug verlieh. Nach Urkunden, die in ihrem Archiv aufbewahrt werden, begann Meister (maese) Dolfin, der für den ältesten bekannten spanischen Glasmaler gilt, im J. 1418 diese Fenster, die ohne Zweifel den Beifall des Kapitels erhielten, da er mit 7725 Maravedís neuer Münze dafür belohnt wurde. Beinahe ein Jahrhundert später, ums Jahr 1503, führte Vasco de Troya die Glasmalereien in der Kapelle des D. Luis de Silva aus, mit angenehmem Farbencontrast, Trockenheit in den Formen der Figuren und äusserst einfacher Composition.

Grossen Beifall erwarb sich der Geistliche Alejo Ximenez, im Jahr 1507. Beide aber überflügelte Gonzalo de Córdova, der von 1510 bis 1513 die Fenster des Mittelschiffs malte, und die Schöpfung der ersten Menschen und andere Scenen des A. Testaments auf ihnen darstellte. Sie sind, nach Cean Bermudez' Urtheil, die besten in der Kathedrale. Von Juan de la Cuesta rühren die in der mozarabischen Kapelle her, wie er auch die Reparatur der früher angefertigten übernahm.

Dessen ungeachtet wurde die Leitung dieser Malereien vom

Kapitel im Jahr 1542 Nicolas de Vergara dem Aelteren übertragen, einem der berühmtesten Maler und Bildhauer seiner Zeit, dem tiefe Kenntniss der Zeichnung, Grossartigkeit der Formen und Geschmack und Feinheit im Decorativen zu Gebote standen. Da er der Technik der neuen Kunst nicht fremd war, führte er selbst einige Fenster aus, und seine beiden Söhne, Nicolas und Juan folgten ihm und vollendeten von 1574 bis 1590 das Werk zum Ruhme ihres Namens.

Ueberraschender aber und grossartiger als Alles in dieser Art sind die reichen, prächtigen Fenster der Kathedrale von Sevilla mit ihren grossen Dimensionen, ihrer trefflichen Zeichnung und Composition, vor Allem durch ihre brillanten Farben, die sie wie eine glänzende Mosaik aus höchst kunstvoll und phantastisch zusammengefügten Edelsteinen erscheinen lassen. Das erste Fenster, das in dieser Kirche angebracht wurde, war ein Werk des Micer Cristóbal Aleman aus dem Jahr 1504, und mass, das Figürliche allein, 70 Palm. Wir sagen „das erste", weil, wie Cean Bermudez bemerkt, die Fenster, die Meister Enrique im Jahr 1478 fertigte, vermuthlich keine gemalten Scheiben hatten, da die Rechnungen des Archivs, wo ihrer erwähnt wird, nichts von darauf befindlichen Figuren oder Ornamenten sagen, wie gewiss geschehen wäre, wenn sie nicht aus Glasscheiben ohne alle Zeichnung und Färbung bestanden hätten.

Nach de Troya arbeiteten Juan, Sohn des Jacobo, ein flämischer Maler, Juan Vivan, Juan Bernal, Bernardino de Gelandia (Seeland), der 1518 die Fenster in der Hauptkapelle ausführte, und Juan Jaques, der von 1510 bis 1519 mit den grossen Fenstern beschäftigt war. Im Jahr 1525 schlossen Arnao de Flandes und sein Bruder Arnao de Vergara den Contract über die Fortsetzung dieser Arbeiten ab und förderten sie beträchtlich. Der Letztere hatte ums Jahr 1538 das Fenster der Rosette an der Façade des Kreuzschiffs auf der Seite links vom Altar, die Himmelfahrt Mariä darstellend, unvollendet gelassen; sein Bruder vollendete die Arbeit, indem er sich sehr geschickt der Manier der Zeichnung, Färbung und Composition anbequemte, und machte dann bis zu seinem Ende, 1557, noch verschiedene andere von nicht geringerem Werth. Cean Bermudez bemerkt hierüber in dem Artikel, den er diesem ausgezeichneten Künstler in seinem historischen „Lexicon der Meister der schönen Künste in Spanien" gewidmet hat, Folgendes: „In diesem Zeitraum von neunzehn Jahren malte er folgende Fenster: Das der heil. Marina, bei der Thür San Miguel's; das der Apostel, im Kreuzschiff rechts vom Altar und ein anderes links von demselben mit vier Bischöfen; das Rundfenster mit der Himmelfahrt in der Giebelwand, dem Fenster der Himmelfahrt Mariä gegenüber; zwei an der Hinterwand der Hauptkapelle; das Fenster mit den Heiligen Justa, Rufina, Barbara und Clara; das mit

den Heiligen Vicente, Lorenzo, Esteban und Leonardo; auf einem andern die Heiligen Lucía, Ines, Cecilia und Agueda; auf einem andern Joh. der Täufer, St. Paulus und Rochus; eines mit den Heiligen Ursula, Anastasia und Polonia, und eines mit den Heiligen Martin, Nicolas und Silvester. Auch malte er die Fenster, die den Einzug in Jerusalem mit Palmen darstellen, die Erweckung des Lazarus, die Fusswaschung, das Abendmahl, die Salbung der Magdalena, die Tempelreinigung, den Tod der Maria und den des heil. Franciscus in seiner Kapelle, im Ganzen zwanzig an der Zahl.“

Auf ihn folgte der Flamänder Carlos Bruses, den die Inquisition verfolgte. Er malte im J. 1558 das Fenster mit der Auferstehung Christi, und reparirte einige ältere. Nach ihm kam Vicente Menandro, vielleicht der berühmteste aller Glasmaler, die in der Kathedrale von Sevilla arbeiteten. Auch als die Kunst schon grössere Fortschritte gemacht hatte, konnten sich wenige Meister mit ihm messen, mag man nun die Lebhaftigkeit der Farben, die schöne gefällige Harmonie, die Genauigkeit der Zeichnung, die bei ihm stets rein und correct ist, oder endlich den künstlerischen Gedanken, der sich mit Feinheit und Leichtigkeit ausdrückt, in Betracht ziehn. Damals hatte die Malerei ihren höchsten Glanz erreicht, und wurde mit einer Art Enthusiasmus unter uns gepflegt. Menandro übertrug ihre trefflichen Regeln von der Leinwand auf das Glas mit um so bewunderungswürdigerer Freiheit und Schönheit, je seltner diese Eigenschaften damals in der Glasmalerei waren. Das grosse Fenster mit der Bekehrung des Apostels Paulus in der Capelle von Santiago ist sein Werk, vom J. 1560. Im J. 1567 malte er das allgemein bewunderte Fenster mit der Incarnation in der Rosette über der Thüre des San Miguel, und 1569 setzte er seiner Thätigkeit die Krone auf durch das Fenster mit der Heimsuchung Mariä, dem vorher erwähnten gegenüber, über der Thür des Baptisteriums. Diese herrlichen Arbeiten sind noch immer die Bewunderung der Einheimischen und Fremden und können den Vergleich mit den berühmtesten von Europa aushalten.

Um diese Zeit wurde die Kathedrale von Burgos mit einigen von den heut noch erhaltenen Fenstern geschmückt. Andere ältere sind entweder zerstört worden, oder haben Aenderungen ihrer ursprünglichen Gestalt erlitten, da, wie man weiss, Valentin Ruiz ums J. 1642 die Fenster des Kreuzschiffes reparirte.

Neben den angeführten müssen die noch erwähnt werden, welche Diego de Valdivieso 1562 für die Kathedrale von Cuenca malte, und die Fenster der Kathedrale von Málaga, die Octavio Valerio im J. 1579 vollendete, von denen nur noch einige Reste erhalten sind, die uns eine hohe Vorstellung von ihrem Werth geben. Sehr vorzüglich sind auch die in der Ka-

thedrale von Leon, leider nicht alle wohl erhalten; der Künstler, wie auch die Zeit, der sie angehören, ist unbekannt. Ihrem Stil nach müsste man sie sehr hoch hinauf setzen, unter die ältesten, die in Spanien ausgeführt wurden. Die Composition ist einfach, alle Figuren schlicht in der Stellung, das Gefält klein und röhrenförmig, die Umrisse wenig mannigfaltig und etwas hart und eckig, der Charakter des Ganzen mystisch, eine gewisse gothische Starrheit und auch andere Eigenschaften der Schule vor Albrecht Dürer sind zn bemerken. Sie stellen verschiedene Heilige und Scenen aus der heil. Schrift dar nach Art der übrigen, und erfreuen durch wohlthuende Durchsichtigkeit, muntre und kräftige Farben und eine brillante, effectvolle Behandlung des Colorits. Man kann sich von dem Werth dieser Glasfenster eine Vorstellung machen, wenn man den Umfang derer betrachtet, die sich im Hauptschiff befinden, und in ihrer Breite die Entfernung von Pfeiler zu Pfeiler ausfüllen, bei einer Höhe von über 40′. Wir wissen nicht, worauf Ponz die Notiz gründet, dass sie mehr als 500,000 Ducaten gekostet hätten, obwohl wir bei der Zahl, Trefflichkeit und Grösse dieser Arbeiten die Summe selbst nicht übertrieben finden dürfen.

In den Kathedralen von Oviedo, Palencia, Santiago, Ciudad-Rodrigo, Pamplona, Huesca, Segovia, Salamanca, Zaragoza, Barcelona und vielen andern Kirchen begegnen wir dieser Kunst, die überall denselben Reiz ausübt. Der Engländer Richard Ford, der sich eingehend mit ihr beschäftigt hat, äussert sich folgendermassen darüber:

„Die schönsten gemalten Fenster in Spanien datiren von 1418 bis 1560 und befinden sich in den Kathedralen von Toledo, Sevilla, Leon, Burgos und Barcelona. Man kann sie in Composition, Form und Farbe einzig nennen. Ohne Zweifel waren die Künstler, die sie ausführten, angeregt durch die herrlichen Beispiele maurischer Ornamentation, die sie an den Fliesen und Holzmosaiken leicht studiren konnten, die wie Email auf den Blättern eines ausgemalten Koran leuchten. Man muss sie sehen, wenn die Sonne Spaniens, die düstern Pfeiler der Schiffe oder das dunkelste Laub- und Rankenwerk erleuchtend, mit Halbtinten auf undurchsichtigem Grund, die Gräber, Statuen und Holzschnitzereien loslös't und die Smaragde und Topase des Regenbogens über sie verstreut. Niemals aber ist der Effect grösser als bei Sonnenuntergang. Dann, wenn die weiten Räume in völliges Dunkel eingehüllt sind, treten diese gemalten Fenster doppelt klar aus ihren dunkeln Rahmen hervor. Die letzte Stunde des Tages wie der erste Strahl der Morgenröthe verbreitet im Hause des Herrn ein Licht, das Augen und Herzen bezaubert, ein Licht, das durch die heiligen Räume, die es durchschwebt, geheiligt wird u. s. w.“

Neunzehntes Kapitel.

Die wichtigsten Denkmäler des Spitzbogenstils in Spanien.

Die Kathedrale von Leon.

Nachdem wir die Grundzüge der gothischen Architektur nach ihren verschiedenen Perioden dargestellt haben, scheint es uns am Ort zu sein, hier eine gedrängte Beschreibung ihrer vorzüglichsten Werke folgen zu lassen. Es fügt sich dieselbe um so schicklicher hier ein, weil jene durch eine lange Reihe von Jahren langsam fortgeschrittenen Bauten die stufenweise Entwicklung der Kunst, ihre Wechselfälle und Wandlungen, und das Gepräge der einzelnen Epochen an sich offenbaren.

Die Poesie der christlichen Kunst, die an allen gothischen Kathedralen der Halbinsel seit dem Beginn des 13. Jahrh. mehr oder minder glänzend zu Tage tritt, entfaltet all ihren Zauber am lebhaftesten in den Kathedralen von Leon, Burgos, Toledo und Sevilla. Eine Analyse dieser grossen Bauwerke wird eine Probe sein auf Alles, was wir von den in ihnen befolgten Principien gesagt haben, und zeigen, wie weit es die Gothik in Spanien gebracht hat.

Der Zeit der Gründung nach steht die Kathedrale von Leon voran. Der Pracht und Berühmtheit dieser Kirche angemessen haben die Chronisten es sich angelegen sein lassen, ihren Anfängen nachzuforschen und ihr künstlerisches Lob zu singen. Nach einander haben der Bischof D. Pelayo, Sampiro und D. Lucas de Tuy im Mittelalter, und seit dem 16. Jahrh. Morales, D. Francisco Trujillo, ein Diöcesan dieser Kirche, Fr. Antonio Lobera, der Pater Meister Risco, Ponz und Llaguno, wenn sie von ihrem Alter und ihren Vorzügen sprachen, das Technische des Baues nicht vernachlässigt, und besonders die Letzten sie mit gebührendem Lobe umständlich beschrieben. Aber selbst diejenigen, die sich ausgesprochenermassen die Untersuchung unserer Kunstdenkmäler zum Hauptgegenstande ihrer Arbeiten erwählten, haben von der Kathedrale von Leon nicht so gehandelt, dass dem Interesse der Kenner dadurch genügt wäre. Ihre Urtheile sind vag, ihre Angaben äusserst allgemein, ihre Kritik zur richtigen Würdigung der Architektur unzureichend. Man verlangt nach einer genauen Charakteristik des Stils dieses herrlichen Gebäudes, und findet statt dessen nur Lobeserhebungen, die, so sehr sie gegründet sind, nicht genügen, weil nichts dadurch bestimmt,

nichts gelehrt wird. Und wenn ein Autor sich wirklich einmal auf Details einlässt, wie sollen wir uns für die Maasse der Schiffe, die Zahl der Fenster und Kapellen, die Dicke der Pfeiler interessiren, wenn von ihrer Form, dem Charakter der Hauptttheile, dem Schnitt und den Eigenthümlichkeiten der Spitzbögen, der Art der Ornamentirung, der Gewölbconstruction, dem künstlerischen Verhältniss der Proportionen unter einander und der Harmonie des Ganzen kaum ein Wort gesagt wird? Zu geschweigen von den Gemeinplätzen des Padre Lobera und der Ungenauigkeit seiner Beschreibungen, oder derer, welche der Pater Meister Risco und D. Antonio Ponz später von diesem kostbaren Bau geliefert haben, und die dem Künstler unmöglich genügen können. Sie sind so wenig genau, dass sie eben so gut auf jede andere spanische Kathedrale seit dem 13. Jahrhundert passen würden. Wir werden daher diese Kathedrale, die an Schönheit, Zierlichkeit und Leichtigkeit vielleicht von keiner inner- und ausserhalb Spaniens übertroffen wird, mit grösserer Genauigkeit zu behandeln haben.

An der Stelle, wo die Kathedrale von Leon steht, stand früher der Palast Don Ordoño's II., zu dessen Bau man alte römische Thermen verwandt hatte. Der König aber, dem Zuge der Zeit und seiner eigenen Frömmigkeit nachgebend, verwandelte ihn in eine Kathedrale, und liess ohne Zweifel diejenige, die ausserhalb der Mauern der Stadt sich befand, da sie von geringerem Werthe war, abtragen. Nach der Aeusserung des Tudensers und Sampiro's war das neue Gebäude durch die Pracht der Anlage seines erhabenen Gründers würdig. Trotzdem konnten weder sein Werth, noch die wenigen Jahre, die es gestanden hatte, es davor schützen, verdrängt zu werden. Dem Glanz und der Grösse der Stadt, die es bisher geschmückt hatte, der aufblühenden Bevölkerung schien es nicht länger zu entsprechen, und auf seinen Trümmern legte der Bischof D. Manrique de Lara im J. 1199 den Grundstein des gegenwärtigen Gebäudes, gerade zu der Zeit, als die Eroberungen der Könige von Leon mit der Erweiterung ihrer Staaten das Ansehn und die Einkünfte der Stadt vergrösserten, die sie einige Jahre zuvor zur Residenz des Hofes erwählt hatten. Obwohl sich Viele mit der glorreichen Geschichte des Königreichs Leon beschäftigt haben und seit dem Anfang des 13. Jahrh. keine Ereignisse und Umwälzungen eintraten, die ihre Annalen zu unterbrechen oder zu verdunkeln vermocht hätten, so ist doch leider das Andenken des Architekten, der den Plan zu diesem grossartigen Tempel entwarf, verloren gegangen; man weiss nur, dass Pedro Cebrian ums Jahr 1175 Bauführer war, also 24 Jahre vor dem Beginn des gegenwärtigen Gebäudes.

Dass es dieser Meister gewesen sei, der auch den Entwurf und die erste Leitung ausgeführt habe, vermuthet Cean Bermudez in einer Note zu den „Noticias historicas“ des Llaguno, und

in der That nicht ohne einige Wahrscheinlichkeit, bedenkt man das Alter, in welchem Pedro Cebrian damals stehen musste, und seine frühere Stellung. Einen Nachfolger fand er an Meister Enrique († 1277); von seinen Verhältnissen, den Theilen des Bau's, die ihm angehören, der Dauer seiner Thätigkeit, seiner Werkführung und Tüchtigkeit, seiner Herkunft und seiner Schule wissen wir nichts. Doch muss das Werk noch weit zurück gewesen sein, da es erst im 16. Jahrh. vollendet wurde, und in einem Breve des Concils zu Lyon, 1273, den Frommen gesagt wurde, dass ohne ihre milden Gaben der Bau nicht in derselben prachtvollen Art zu Ende geführt werden könne. Man weiss auch, dass der Architekt Guillen de Rohan im J. 1430 den Bau führte. Vielleicht ist ein grosser Theil der Schiffe, die den Charakter der Gothik des 15. Jahrh. nicht verläugnen, wenigstens von den Galerien nach oben zu, sein Werk. Juan von Badajoz, einer der ausgezeichnetsten Meister Spaniens, der den gothischen Stil eben so beherrschte, wie den Renaissance-Stil, vollendete die Kathedrale endlich in den ersten Jahren des 16. Jahrh.

Obwohl sie an Grösse denen von Toledo, Burgos und Sevilla nachsteht, übertrifft sie doch alle an Feinheit und Schönheit; da man aber drei Jahrhunderte an ihr gearbeitet hat, so ist sie ungleich im Charakter, und die Stilverschiedenheiten fallen sogleich an den Aussenseiten in die Augen. Neben strengen Constructionen des 13. Jahrh , wie z. B. die Eingänge des Hauptportals und der kleinere Thurm, sieht man andere aus dem 14. und 15. Jahrh., die schlanker und glänzender sind, und zwischen diesen wiederum Partien im Renaissancestil, wie die beiden West- und Süd-Façaden. Doch bringt diese Vielartigkeit keine unangenehme Wirkung hervor. Welcher Künstler, der eine echte Inspiration zu würdigen weiss, wird den plateresken Giebel tadeln, der die Hauptfaçade bekrönt, neben dem Zacken- und Stufenwerk der Seitenthürme, den schlanken Strebebögen, dem Maasswerk der weiten, feindurchbrochenen Rosette, und den gegliederten Portalen mit ihren Figuren und eingefassten Spitzbögen? Muss man nicht dem überlegenen Genie Beifall zollen und sich von seinen Wundern hinreissen lassen, wenn man das schöne Geschoss im Renaissancestil betrachtet, mit seinen Pavillons, Kuppelchen, Brüstungssäulen, seinem halbkreisförmigen, fein ausgemeisselten Gesims, das so originell und malerisch die Südfaçade abschliesst, obwohl ihr erstes Stockwerk gothisch ist und das zweite eine sonderbare Mischung dieses Stils mit dem plateresken zeigt? Der gothische Classicismus wird ohne Zweifel diese ungewohnte Stilmischung als einen Frevel an seinen Principien verdammen und eine freche Versündigung am Geist der Schule darin sehen; Niemand aber, der nach der Wirkung urtheilt, wird in diese Verdammung einstimmen; man wird Gesetze, Epochen, künstlerische Conventionen und hergebrachte Forderungen vergessen und sich

des phantastischen Eindrucks, der kühnen Erfindung des Ganzen und seines unerklärlichen Reizes erfreuen.

Ein anderer Fall ist es freilich mit dem Widerspruch, der im Innern entsteht durch den gothischen Aufbau und die griechisch-römische Halbkuppel. Obwohl sie graziös ist und sich mit ihrem runden Gesims und der mit korinthischen Pilastern geschmückten Laterne elegant genug ausnimmt, contrastirt sie doch zu sehr mit den kühnen und schlanken Spitzbögen und Pfeilern, die sie tragen, und dem System der senkrechten Linien, das im Innern der Kirche auf das Gewissenhafteste durchgeführt ist. Der Innenbau überhaupt, als wäre er nach einem gleichförmigen Plan von einem einzigen Künstler ausgeführt worden, ist in all seinen Theilen symmetrisch und von sehr einigem Charakter; überall sehen wir den Stil einer bestimmten Epoche, von grosser Einfachheit, wie man ihn im Anfang des 15. Jahrhunderts ausbildete.

Vor Allem ist der rhythmische Zusammenklang des Ganzen, seine Verbindung und Combinirung, seine Kühnheit und Frische zu bewundern. Wo es galt, den Werth dieser herrlichen Schöpfung hervorzuheben, waren Männer von Geist niemals verschiedener Meinung. Marinéo Siculo sagt von ihr in seinem Werk ‚de Rebus Hispaniae memorabilibus‘: „Est autem (Legio Gemina) nobilissima civitas et multis urbibus ecclesiae suae mirabili aedificio merito praeferenda. Nam etsi templum, quod aetate nostra civitas Hispalensis aedificat, alia omnia magnitudine praestat; si Toletanum divitiis, ornamentis et specularibus fenestris est illustrius; si denique Compostelanum fortioribus aedificiis et Sancti Jacobi miraculis et rebus aliis memorabilius est, Legionense tamen artificio mirabili, meo quidem judicio, omnibus est anteponendum.“ Trujillo, der im 16. Jahrh. die Geschichte dieser Kirche schrieb, und der P. Lobera, der ihm folgte in seinem später veröffentlichten Werk, überbieten diese Lobsprüche noch. Als eine Probe, welche Begriffe unsere Schriftsteller damals sich von ihr bildeten, und zugleich wie schiefe Urtheile selbst die Einsichtigsten damals von gothischer Baukunst fällen konnten, wird man hier vielleicht nicht ungern Trujillo's eigene Worte lesen. „So fein und zierlich ist der Bauplan dieser ausgezeichneten Kirche, dass er selbst diejenigen in Erstaunen setzt, die am weitesten in der Kunst sind, und dass sie versichern, sie sei wie der Vogel Phönix, ein Einziges in seiner Art, und weder Spanien noch Italien besitze etwas Aehnliches, noch wisse man, wo es sonst dergleichen gebe. Denn obgleich diese Kirche und der Dom von Mailand, wie sie dort die Hauptkirche nennen, an Glätte und Schmuck sich nichts nachgeben, so hat dieser letztere doch, weil er so lang als breit ist, nicht so gute Verhältnisse, noch erscheint er eben so schön. Woraus erhellt, dass der Künstler, der jene Kirche baute, einzig in seiner Kunst dastand und weder ein Spanier noch ein Italiener sein

konnte, weil er ja sonst nach der Sitte eines dieser Länder gebaut haben würde. Und es ist eine erstaunliche Sache, ein so besonderes Genie und solche Kühnheit, wie man in ihm wahrnimmt. Denn er wusste in seinem Verstand und seiner Phantasie eine Idee von solcher Vollkommenheit zu bilden, wie wir sie hier ausgeführt sehen, und wagte ein Werk auszuführen, das alle die davor stehen mit Furcht und Staunen erfüllt, seitdem es die Erde trägt."

Diese Uebertreibungen sprechen einerseits immerhin für die Vortrefflichkeit des Werks, andrerseits zeigen sie deutlich, wie wenig man dasselbe im 16. Jahrh. den andern seiner Art vergleichbar fand, und wie unklare Begriffe von der Kunst verbreitet waren, trotzdem dass sie drei Jahrhunderte lang unter uns geblüht hatte und noch als jene Zeilen geschrieben wurden, verschiedene Bauten nach ihren Principien ausgeführt wurden. So reissend, so allgemein ging die Restauration der griechisch-römischen Architektur von Statten, in so vollständige Vergessenheit versank ihre Vorgängerin!

Auf einer grossen, solide und verständig angelegten Esplanade aus Mörtel und grossen Steinen, die mit Steinpflaster belegt und mit Gittern und Pfeilern umgeben ist, erhebt sich der majestätische Bau der Kathedrale von Leon in wohlgruppirten symmetrischen Massen, wie ein Blumenstrauss in einer kostbaren Porcellanvase. Die Aussenwände ganz aus Quadern, die reichen, mannigfaltigen Zinnen, die grossen, schön gezeichneten Fenster, die kühnen Strebebögen, die schöne Bekrönung, der Wechsel der Formen und die reizende Harmonie der ganzen Anlage geben ihr ein wahrhaft malerisches Anseln, welchen Standpunkt der Beschauer auch wählen mag. Luftig und phantastisch, als wenn ein Nebelschleier ihre feinen Umrisse umhüllte, erweckt diese Saint-Ouen Spaniens, wie Richard Ford sie nennt, ein banges Staunen gerade durch ihre Leichtigkeit und Schlankheit. Die Kühnheit des Werks scheint unbegreiflich, wenn man das leichte Fundament der sehr hohen Gewölbe, die schmale Basis der Pfeiler, die sie tragen, und die schlanken Mauern betrachtet, die sich überall dem Licht öffnen und so vielfach durchbrochen sind, dass sie wie eine fortlaufend um das Heiligthum herumgezogene dünne Jalousie aussehen. Denn sowohl im Hauptschiff als in den Seitenschiffen wird die Mauerbreite von Strebepfeiler zu Strebepfeiler durch weite, zierlich ornamentirte Fenster ausgefüllt, die auch die ganze Länge einnehmen und das feinste Maasswerk umspannen. Ein Theil der wundervollen Wirkung ist leider jetzt zerstört, da man, um die inneren Räume der Kirche zu schützen, die Fensteröffnungen von der unteren Linie der Seitenschiffe an verkleidet und nur die schönen Umrisse frei gelassen hat.

Die Absicht, dem Gebäude die höchste Leichtigkeit und Schlankheit zu geben, offenbart sich auch in der Structur aller

Zwischenwände im Innern. Je drei Quadern bilden die Reihen der Pfeiler, von denen die mit grösster Basis $4^3/_4$ Fuss haben, und die Breite der Mauern, von den Bögen der Seitenschiffe an, beträgt nur $3^1/_4$ Fuss. Dennoch haben sie den Jahrhunderten getrotzt und bergen unter scheinbar übertriebener Zartheit und Leichtigkeit die Kraft und Festigkeit römischer Mauern.

Andrerseits werden sehr wenige Kathedralen die von Leon an schöner Gruppirung der Massen, Reinheit der Profile, gothischer Classicität und feiner Anordnung des Decorativen übertreffen. Ihre sichre Kühnheit, ihre anmuthige Noblesse, eine gewisse künstlerische Coquetterie und eine bald ernste, bald heitere Majestät verleihen ihr jenen ganz eigenthümlichen Reiz, der ebenso den Kenner erfreut, wie den Laien bezaubert. Dieses Gefühl einstimmiger Bewunderung hat ohne Zweifel jene alten lateinischen Verse veranlasst, die man in dem Thürmchen des nach Westen gelegenen Atriums eingegraben findet:

> Mag auch Spanien reicher und herrlicher Tempel sich rühmen,
> Ragt doch dieser an Reiz herrlich aus allen hervor.

Der Grundriss erweckt sogleich unsere Aufmerksamkeit durch die Harmonie und das gute Verhältniss der Theile, die feinen Proportionen und die Regelmässigkeit der Verbindung. Er hat die Form eines rechtwinkligen Parallelogramms, an dessen östlicher Seite die Hauptkapelle aus der geraden Linie heraustritt, im Innern einen Kreisbogen, im Aeussern die Hälfte eines Zwölfecks beschreibend. Sie zeigt in ihren Umrissen, wie auch der ganze übrige Bau, Mannigfaltigkeit, Schlankheit und Frische, ein sehr wirksames Spiel der Vorsprünge, Stützen und Strebepfeiler, reine Profilirungen, stattliche Schönheit, wenn auch ohne Einheit des Stils und durchgehenden Charakter einer einzelnen Schule. Drei prachtvolle Façaden vollenden den Eindruck. Die Hauptfaçade nach Westen ist grösser und stattlicher, als die andern, und trägt mehr als jene die Spuren der verschiedenen Epochen vom 13. Jahrh. bis zum Verfall der Kunst im Beginn des 16. an sich.

Sie ist vollständig erhalten und von malerischer Wirkung. Von zwei ungleichen Thürmen flankirt, steigt sie in drei Geschossen empor, die nicht aus derselben Zeit stammend in verschiedenem Geschmack gebaut sind, aber alle drei leicht und elegant. Das erste, mit einer fortlaufenden Brüstung bekrönt, mit durchbrochener Arbeit, Sockeln und Pyramiden, die mit Zackenwerk eingefasst sind, scheint dem 13. Jahrh. anzugehören. Es enthält drei Eingänge mit gedoppelten Bögen, der mittelste höher und breiter als die beiden andern, sämmtlich mit schlanken Säulen, Statuen, reichen Zierathen und Stufenwerk, welche die Archivolten und Rundstäbe der Spitzbögen einfassen, sorgfältig decorirt. Strebepfeiler mit schmalen Nischen und gothischen Ver-

zierungen stehen zwischen den Portalen, gleichsam um ihre Trennung zu markiren und die Arbeit an ihnen noch ansehnlicher und zierlicher erscheinen zu lassen. Ein Pfeiler, an den die Statue der heil. Jungfrau angelehnt ist, theilt die Oeffnung des letzten und kleinsten Bogens am Hauptportal, und durch zwei rechtwinklige Thüren zu beiden Seiten tritt man ins Innere ein.

Das zweite, minder alte Geschoss begreift nur das Mittelschiff in sich, und neigt in den Hauptformen mehr zur Renaissance als zur Gothik. Mit einem vorspringenden Gebälk und einer fortlaufenden Balustrade bekrönt hat es an seinen Enden breite, vorspringende Pfeiler und theilt sich durch zwei gegliederte Gesimse in drei Felder. In dem unteren sind vier Spitzbogenfenster, nur durch die Säulchen getrennt, die ihre Bögen tragen, so dass eine zusammenhängende Arkade entsteht, deren Oeffnungen durch noch kleinere Bögen wiederum abgetheilt werden. Im zweiten Felde, das höher ist und ein grosses, längliches Viereck bildet, öffnet sich die umfangreiche Rose mit künstlich durchbrochenem schönem Masswerk. Im dritten Felde, das wie ein schmaler Streifen zwischen zwei Gesimsen hinläuft, sieht man Mariä Verkündigung in Relief dargestellt. Zwischen ihr und dem Engel steht ein Krug mit Blumen, der die Mitte einnimmt.

Ein sehr schönes, elegantes und reiches Stück plateresker Architektur bildet das dritte Geschoss, ohne jegliche gothische Zuthat, und so luftig und zierlich, wie es zum Ganzen passt. Es besteht aus zwei kleinen Tempeln mit dreieckiger Grundfläche, die sich senkrecht über den Pfeilern erheben, und eine Art von Altaraufbau zwischen sich haben, geschmückt mit zwei ionischen Pilastern, der zierlich durchbrochenen Rose auf dem Mittelfelde, einem durchgehenden Gesims und sehr spitzem Giebel mit drei Statuen, zwei über den Pilastern, eine auf der Giebelspitze angebracht. Da zwischen dem Körper des zweiten und dritten Geschosses und den beiden Thürmen, die parallel daneben aufsteigen, ein kleiner Zwischenraum bleibt, so geben die Strebebögen, die ihn überspringen und sich als Widerlager für den Druck der Bögen des Hauptschiffes gegen die Thürme stemmen, dem Ganzen ein eigenthümlich leichtes, überraschend neues Ansehn. Wahrscheinlich ist dieser ansehnliche Theil der Façade ein Werk, und eines der gelungensten, des Juan de Badajoz, der Oberbaumeister der Kathedrale im Anfang des 16. Jahrh. und in seiner Kunst sehr berühmt war. Zeugniss davon giebt das prachtvolle San Marcos-Kloster in Leon, die Hauptkapelle der Stiftskirche San Isidoro ebendaselbst und die Kreuzgänge von San Zoil zu Carrion und vom Kloster zu Eslonza.

Die Wirkung der Hauptfaçade würde ohne Zweifel noch grösser sein, wenn die beiden Thürme zu ihren Seiten dieselbe Ge-

stalt und gleiche Höhe hätten. Sie sind beide gothisch, aber aus verschiedenen Schulen. Der niedrigere auf der Nordseite ist strenger im Stil, ein wenig schwerfällig, von grosser Basis und sparsam ornamentirt; in eigenthümlichem Widerspruch zu seinem heiteren und geschmückten, wenn auch nicht leichten und zierlichen Gefährten. Dieser letztere baut sich aus fünf Stockwerken mit Strebepfeilern und Fialen an den Ecken auf, und über der durchbrochenen Brustwehr, die ihn bekrönt, erhebt sich eine schöne, gar leichte und anmuthige Spitze, mit reizendem feinem Masswerk. Obwohl die Geschosse sich nicht durch Schlankheit auszeichnen, befriedigt er doch den Kenner durch seine Gliederung im Ganzen, seine geschweiftbogigen Fenster, seine Ornamentirung mit Zacken- und Stufenwerk, und die Gesimse, die die Stockwerke von einander halten, und giebt sich hinreichend als ein Werk des 15. Jahrh. zu erkennen.

Die Südseite dieser Kirche mit ihrer eleganten Façade, ihren Strebebögen und Fialen, der durchbrochenen Brustwehr, die auf der Höhe der Seitenschiffe hinläuft, mit den prächtigen Fenstern, die sich in ihr öffnen, über denen die reichsten und grössesten des Hauptschiffes hervorsehen, mit ihren beblümten Pyramiden und der Balustrade, die sich das Kranzgesims entlang zieht, übertrifft die Hauptfaçade noch an Pracht und Feinheit, Leichtigkeit und Frische und Mannigfaltigkeit der Decoration. Hier suchen Gothik und Renaissance einander den Vorrang abzulaufen, wobei jedoch jede die Vorzüge der andern anerkennt und eine Versöhnung nicht verschmäht, welche die strenge Wissenschaft tadelt, während die Sinne sich ihr doch gefangen geben müssen. Die Façade, die eine eigenthümliche Zierde dieser Seite ist, steigt, einen der Kreuzarme abschliessend, in drei Stockwerken auf. Das unterste, von einer schön durchbrochenen Brustwehr bekrönt, hat drei Eingänge mit sehr spitzen Bögen, bedeckt mit Bildhauerarbeit, Reliefs im Bogenfelde, Blendbögen und kleinen Statuen auf Sockeln, das Ganze vielleicht aus dem 14. oder Anfang des 15. Jahrh.; das zweite, von derben, vorspringenden Pilastern flankirt, die ein Gebälk mit Vorsprüngen, im römischen Geschmack, zusammenfasst, hatte anfangs zwei spitzbogige Doppelfenster in der Mitte und eine Rose darüber; da es aber zuletzt Risse bekam und eine Reparatur nothwendig wurde, hat man gegenwärtig, wo dieselbe eifrig ins Werk gesetzt wird, eine Rosette hineingesetzt, obwohl nicht so gross, wie man gesollt hätte. Von den Seiten dieses zweiten Geschosses lösen sich leichte Strebebögen ab und stützen sich gegen zwei Thürmchen oder Fialen, die sich senkrecht auf den Ecken des unteren Geschosses erheben. Das dritte ist sehr reich und fein im Stil der Renaissance ausgeführt; den oberen Rand dieser Seite beherrschend stehn zwei Pavillons mit Geländersäulen an ihren Ecken, dazwischen eine Tafel voll kleinem Bildwerk und ein Halbkreis-

bogen nach antikisirender Art, der mit dünnen Einschnitten festonirt ist, und über dem der Giebel hervorragt, der sehr anmuthig das Ganze abschliesst.

Leider kann man die Nordseite der Kirche, die zwischen den Häusern steckt, nicht so geniessen, wie sie es verdient, da sie an Reichthum und Mannigfaltigkeit, decorativem Luxus und künstlerischem Aufwand den elegantesten und herrlichsten Theilen des übrigen Baues gleichkommt. Die Rosette dieses Arms des Kreuzschiffes, der spitze Giebel mit dem durchbrochenen Giebelfeld und der Statue des heil. Froilan als Spitze, das phantastische Spiel der Strebebögen, die Vasen, das Tempelchen und der übrige Zubehör der Renaissance, der anstatt der gothischen Fialen die Strebepfeiler bekrönt, alles hier spricht die Phantasie an und übt einen starken Zauber auf sie aus.

Eine Wirkung anderer Art macht die Masse der Hauptkapelle. Hier ist eine Mischung von Leichtigkeit und Derbheit, von Strenge und Grazie, die aller Schilderung spottet, doch den Beschauer lebhaft anzieht. Ihre polygone Form, die Strebepfeiler an den Ecken, das starke, zweimal vorspringende Basament, die beiden Geschosse, die auf ihm ruhen, mit immer engerem Grundriss, um eine pyramidale Verjüngung hervorzubringen, dies Alles stimmt aufs Beste zu den Fenstern, die im zweiten Geschoss sich öffnen, der durchbrochenen Brustwehr an seinem Kranzgesims und dem Fünfeck des dritten Geschosses, das durch seine hohen, schmalen Fenster, die mit Thürmchen bekrönten Strebepfeiler und Stützen und das anmuthige zierliche Geländer mit seiner Einfassung von beblümten Pyramiden ein reiches Ansehn erhält. Auch die Spitze der Kuppel, die inmitten dieser Fülle von Detail herrschend emporsteigt, hebt die Wirkung des schönen Ganzen.

Im Innern fehlt dieser die Sinne überwältigende Pomp; trotzdem aber ist der Eindruck noch überraschender. Da Alles gleichmässig den Stil des 14. Jahrh. an sich trägt, so ist damit gesagt, dass sich das Innere auszeichnet durch Einfachheit, Kühnheit, Eleganz, eine unbeschreibliche Feinheit und jene edle Majestät, die das Resultat der organischen Anlage, der hohen Wölbungen, der schlanken Pfeiler, des rhythmischen Verhältnisses der Theile untereinander zu sein pflegt. Drei durch Spitzbögen und schlanke Pfeiler abgetheilte Schiffe, von überhöhten Gewölben bedeckt, die ausser ihren äusserst einfachen Rippen und Gurten ohne alle Decoration sind; ein weites Kreuzschiff, auf dessen Hauptbögen sich die in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erbaute Halbkuppel erhebt; das Presbyterium, das eine Curve beschreibt, mit seinen hohen schmalen Fenstern und seiner schönen, flachrunden Kuppel; zwei Reihen Kapellen längs den Seitenmauern, die an einem Ende verlängert um die Hauptkapelle parallal herumlau-

fen, dies ist in den Grundzügen die Anlage dieser herrlichen Kathedrale.

Ihre Seitenschiffe, die mit dem ersten Stockwerk der Hauptfaçade gleiche Höhe haben, bleiben in grosser Tiefe gegen das Mittelschiff zurück, das stattlich über ihnen emporsteigt. Man kann sagen, dass die Zwischenwände zwischen ihnen ganz fehlen, denn sie gehen in der That in die Arkaden, Triforien und Fenster völlig auf. Sind die Seitenmauern des Mittelschiffs etwas anderes, als eine Reihe fortlaufender Maueröffnungen, denen die Pfeiler, die Imposte und die Krümmungen der Spitzbogen zu Rahmen dienen? Elf Pfeiler auf jeder Seite, jeder aus einer Gruppe von drei sehr hohen und dünnen Säulen bestehend, tragen die zehn Gewölbe, die vom Portal bis zum Presbyterium das Hauptschiff überspannen. Ueber den Bögen, die dasselbe mit den Seitenschiffen in Verbindung setzen, läuft durch das ganze Gebäude eine Galerie oder Triforium von gedoppelten Spitzbögen hin, in denen durch Säulchen, kleinere Bögen und Zackenrosetten Unterabtheilungen entstehen. Darüber, auf einem über den Pfeilern vorspringenden Gesims (bocelon?) fussend, nehmen die Fenster mit ihren weiten Oeffnungen, mehr als 40′ hoch, den Rest der Mauer ein. Jedes besteht aus sechs kleinen Bögen innerhalb des grossen, der den äusseren Rahmen macht; in dessen Einschluss sind drei Rosen angebracht und eben so viele achteckige Säulchen, mit zwei andern abwechselnd, die von unten gesehen, einfache Rundstäbe scheinen.

Auf der Westseite, dem Presbyterium gegenüber, ist in der Höhe von 70′ eine durchbrochene Galerie mit vier Spitzbogenfenstern angebracht, und noch höher eine prachtvolle Rosette von grossem Durchmesser, deren Oeffnung durch künstlich und sorgfältig verschlungenes Maasswerk ausgefüllt ist. Ein anderes Rundfenster und Geländer derselben Art schmückt auch den Nordarm des Kreuzschiffes.

Der Leichtigkeit und hohen Zierlichkeit des Hauptschiffes entsprechen aufs Beste die ebenfalls sehr leichten durchbrochenen Mauern der Seitenschiffe. In ihnen öffnen sich zwei nur durch einen schmalen Streifen getrennte Reihen spitzbogiger Fenster; die unteren aber, die eine Art fortlaufender Blendarkaden mit Spitzbögen und kleinen Säulen bilden, sind ohne dringenden Grund und zu grossem Nachtheil der Decoration, die dadurch viel von ihrer Wirkung verlor, vermauert worden. Wir bemerken hier, dass die Seitenschiffe und das Mittelschiff bis zu gleicher Höhe mit ihnen vielleicht aus dem 14. Jahrh. herrühren, ihr Basament wahrscheinlich aus dem 13. Das übrige Gebäude, mit Ausnahme der kräftigen Strebepfeiler, die das erste Geschoss der Hauptkapelle stützen und ebenfalls mit zu dem Aeltesten zu gehören scheinen, ist ohne Zweifel seit dem Anfang des 15. Jahrh. entstanden, da es den Stil dieser Zeit an sich trägt. Sicher ist es

ein Uebelstand, dass in dieser Kathedrale, wie in den andern derselben Classe, der Chor die volle Länge des Mittelschiffs unterbricht und den Ueberblick über die ganze Tiefe vom Eingang aus verwehrt. Wenn dieses hässliche Zwischengerüst verschwände, wie viel würde ein so herrliches Gebäude an majestätischer Wirkung gewinnen!

Der Kreuzgang, obwohl an sich reich und schön, stimmt nicht zu dem Gesammtcharakter des Baues, noch zu der übrigen Pracht und Grossartigkeit. Er zeigt eine seltsame Mischung von Gothik und Renaissance, Spitzbögen und überhöhte Gewölbe neben Geländersäulen an den Aussenwänden seiner vier Galerien.

Andere Theile der Kathedrale von Leon können nach denen, die wir beschrieben haben, weder ihrer Bedeutung nach den Anspruch auf eine eingehende Behandlung machen, noch durch künstlerischen Werth eine besondere wissenschaftliche Prüfung herausfordern.

Zwanzigstes Kapitel.

Die Kathedrale von Burgos.

Als unter D. Fernando III. Castilien auf seiner glorreichsten Höhe stand, schuf der religiöse Geist dieses erlauchten Fürsten ein anderes Denkmal, das, nicht minder berühmt als die Kathedrale von Leon, an Grösse, Erhabenheit und reicher Ausstattung dieselbe übertraf, aber an Kühnheit, Eleganz, Grazie und Zierlichkeit hinter ihr zurück blieb. Viele sehen die Kathedrale von Burgos als die erste Spaniens im gothischen Stile an, und räumen ihr unter den berühmtesten von Europa einen ehrenvollen Platz ein, und über das hervorragende Verdienst ihrer Ornamentirung, ihrer harmonischen Verhältnisse, ihrer herrlichen Gliederung im Ganzen hat sich nie ein Zweifel erhoben.

Um diesen herrlichen Bau ins Werk zu setzen, gab San Fernando nicht allein seine königlichen Palläste daran, die am Südwestende der Stadt lagen, sondern erwarb auch von den Mönchen von Cardeña das dort stehende San Lazaro-Kloster, indem er sie durch andere in der Diöcese von Burgos entschädigte. Der würdige Prälat, Bischof D. Mauricio, der das Unternehmen eifrig betrieb, legte in Gemeinschaft mit dem König und dem Infanten D. Antonio de Molina am 20. Juli 1221 den Grundstein, wie aus dem Urkundenbuch der Kirche erhellt. Drei Jahrhun-

derte dauerte der Bau, dem in dieser Zeit alle Fortschritte und Erfahrungen der Kunst zn Gute kamen.

Ohne der alten Chronisten zu gedenken, haben seit dem 18. Jahrh. erst der P. M. Florez, dann D. Antonio Ponz, D. Isidoro Bosarte, D. Rafael Monge in seinem „Manual del viajero en la catedral de Burgos“ und D. Pedro Orcajo, anderer, fremder Schriftsteller zu geschweigen, eingehend von diesem Bau gehandelt und ihn nach den verschiedenen Epochen charakterisirt. Wir werden nicht so weitläufig in das kleine Detail eingehen, sondern uns auf allgemeine Andeutungen beschränkend den eigentlichen Charakter der Anlage, die Einheit und Mannigfaltigkeit der Haupttheile und das Stilistische hervorzuheben suchen.

Wie eine ungeheure, mit kleinem Filigran bedeckte Pyramide, von andern, niedrigeren umgeben, die sich ihr malerisch unterordnen, erhebt sich die Kathedrale von Burgos schön und leicht auf einem unregelmässigen Terrain, wo der Künstler mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, um ohne Nachtheil für die Formen und Proportionen seines Baues eine passende Basis für ihn zu gewinnen. Die localen Bedingungen machten jede Ebnung des Bodens unmöglich, die nicht an gewissen Punkten von hohen Terrassen dominirt gewesen wäre; daher kommt es, dass die Aussenmauern hie und da ungleich hoch erscheinen, obwohl der obere Rand in gleichem Niveau hinläuft. Diese Eigenthümlichkeit hat es, wie Bosarte bemerkt, veranlasst, dass die Stadt Burgos in ihrem „Bericht von den Werken der Kathedrale“ sehr ungenau ausspricht, „die eine Hälfte der Kirche sei höher als die andere.“ Dem sei wie ihm wolle, auch aus den Zufälligkeiten des Grundes und Bodens hat die Kunst ihren Vortheil zu ziehen gewusst. Die Treppe von neununddreissig Stufen, auf der man von der hohen Thür auf den Boden hinabsteigen muss, ist von trefflicher Wirkung und trägt viel dazu bei, diesen Theil des Gebäudes so ansehnlich zu machen.

Der nach Art der andern gothischen Kathedralen angelegte, feinberechnete Grundriss ist heutzutage nicht mehr so regelmässig und harmonisch, wie er zu Anfang gewesen sein muss. Man hat in verschiedenen Epochen einige neue Theile angefügt und dadurch an gewissen Punkten sehr bedeutend die Eurhythmie und Symmetrie der äussern Umrisse verletzt. Durch die prächtige „Kapelle des Condestable“ und das grosse längliche Viereck der „Kapelle von Santiago“, die neben ihr liegt, ist ein Theil der anmuthigen Krümmung verdeckt, die am östlichen Ende durch die Verlängerung der Seitenschiffe um das Presbyterium herum gebildet wurde. Und da man überdiess das Gebäude auf der ganzen Südseite vergrösserte durch die „Kapelle del Santo Cristo“ und andere Anhängsel, so konnte unmöglich die völlige Gleichheit und Correspondenz mit der Nordseite bewahrt werden, wo ebenfalls die Kapellen aus der Linie, die ihnen der Grundplan

anwies, herauswuchsen. Doch gaben diese Veränderungen der Seitenlinien des Baues bei der Pracht und schönen Detaillirung der Ausführung dem Ganzen nur ein lebhafteres Ansehn. Neue, nicht ungefällige Formen entstanden, die Anlage erschien, da man von der strengen Analogie abwich, ohne die Proportionen wesentlich zu ändern, freier und mannigfaltiger, ihr Umriss reicher und die Contraste überraschender.

Die Anlage des Innern jedoch ist so regelmässig gegliedert, dass die Einheit der Composition sogleich in die Augen springt. In Betreff der Dimensionen weichen die Schriftsteller, die diese Kirche beschrieben haben, obwohl nur unbedeutend, von einander ab. Bosarte hält sich an eine, wie er glaubt, genaue Zeichnung und giebt die Länge, ohne die Mauerdicke mitzurechnen, von der Hauptthür bis zum Gitter der Kapelle des Condestable auf 299′ an; die Breite des Kreuzschiffs von der „hohen Thür“ bis zu der Thür „del Sarmental“ auf 212½′, und die Breite des Körpers der Kirche selbst auf 93′; der Chor ist nach ihm 61′ lang und 43′ breit. Aber wenn, wie Ponz behauptet, die Kapelle des Condestable mehr als 80′ im Durchmesser hat, so muss man dem Bau, auch mit Abzug der Mauerdicke, eine Länge von mehr als 380′ geben. In dem Artikel „Burgos“ des geographisch-statistisch-historischen Wörterbuchs von D. Pascual Madoz ist die Kirche von der Thür der Santa Maria bis zu der Kapelle des Condestable 300′ lang, 213′ breit von der Thür del Sarmental bis zur Thür de la Coronería, der übrige Raum der Kirche 93′ breit. Wir halten diese letzteren Angaben für genau und folgen ihnen hier.

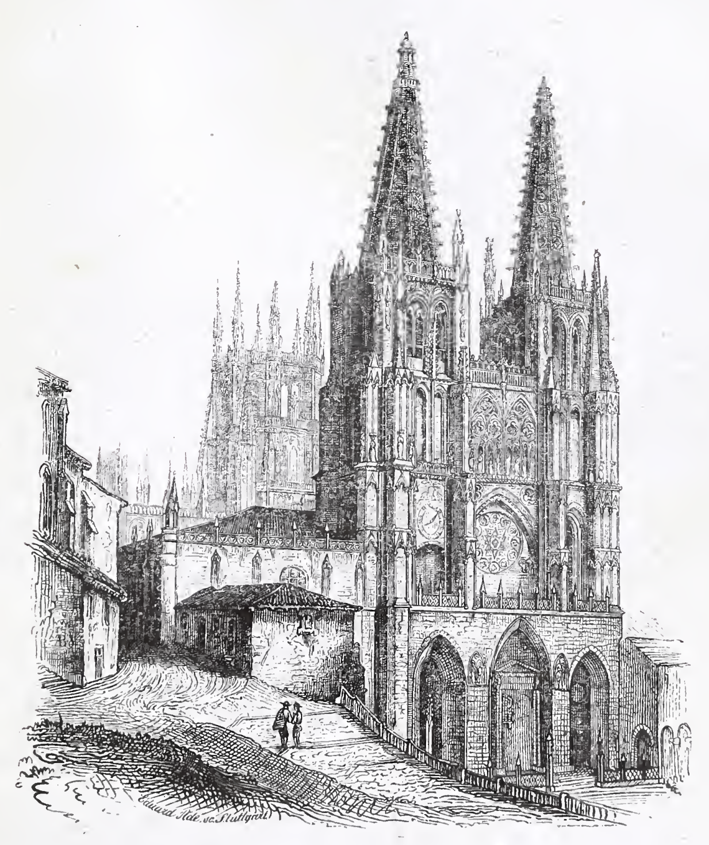
Der Theil aus dem Anfang des 13. Jahrh. ist schwer und streng, aber eher imponirend als massig und geschmacklos, von einer Herbheit und Düsterheit, die um so auffälliger wird, da sie neben den Theilen aus dem 14. und 15. Jahrh. steht, und diese sich durch ihre herrliche Ausführung wie durch Leichtigkeit und Munterkeit auszeichnen. Es konnte unmöglich der ganze Körper der Kirche und der Ansatz der Thürme noch unter dem Pontificat des Bischofs D. Mauricio vollendet werden, wie Llaguno irriger Weise vermuthet; man braucht nur diesen beträchtlichen Theil des Baues anzusehn, um zu erkennen, dass er auf keinen Fall ganz der unmittelbaren Zeit nach der Gründung angehören kann. Ein so grosser Fleiss und so rasche und glückliche Förderung des Werkes bis zu dem angegebenen Punkt wäre damals unerhört gewesen, wenn auch der fromme Eifer der Stifter und die begeisterten Anstrengungen des Volks mit ungewöhnlicher Energie den Fortgang betrieben hätten.

So viel aber steht fest: wenn es auch im Verlauf der Arbeit unmöglich war, denselben Stil festzuhalten, begonnen ward das Werk nach einem einzigen Grundgedanken, ohne wesentliche Ungleichheit des ursprünglichen Grundrisses und der Hauptanlage der Theile.

Warum nur konnte man bei einer so grossartigen Conception, einer so verschwenderisch ausgestatteten Schöpfung nicht auch einen Platz wählen, der dem erhabenen Gedanken und der hohen Bedeutung des Werks würdig entsprochen hätte? Es ist schwer zu begreifen, wie sich dasselbe auf so ungleichem Terrain erheben konnte, wo kein Punkt zu finden war, von dem aus in schicklicher Entfernung das Ganze überschaut und die Totalwirkung zusammengefasst werden konnte. Wenn man es zugab, dass rings herum jene elenden Häuser entstehen konnten, die heutzutage das Gebäude beengen, so war doch die Nachlässigkeit und blinde Gleichgültigkeit der unbedachten Gründer noch grösser, die ihrer Schöpfung einen so unpassenden Platz ersehen konnten. Um sie vollständig zu sehen und das imponirende Ganze im Ganzen zu geniessen, muss man, wie schon Llaguno bemerkt, in das Feld hinabsteigen; nur von da aus offenbart sich der ganze Werth, die prunkvolle Schönheit, die unbeschreibliche Grossartigkeit, die harmonische Combination der vielartigen Glieder.

Die Ausführung entsprach der freien, brillanten, phantastischen Conception; an Schönheit der Profile und Reichthum der Details, die freilich verschiedenen Epochen angehören, kann sich keine andere spanische Kirche mit der Kathedrale von Burgos messen. Wie malerisch, gross und eigenthümlich das Gebäude wirkt, wird durch keine Beschreibung klar werden können. Die Portale mit ihrem Figurenwerk und anderem Steinzierath, die leicht aus den Mauern vorspringenden, mit kleinen Ornamenten eingefassten Strebebögen, die Thürmchen und Fialen des Kranzgesimses, seine durchbrochenen Brustwehren und Rosetten, die luftig filigranirten Thurmspitzen, die eleganten und schlanken Spitzen der Kuppel und der Kapelle des Condestable, das Alles bildet ein Ganzes von phantastischem Reiz. Die wichtigste Partie ist die Hauptfaçade, die nach der heil. Jungfrau heisst. Zwei schöne, mit Leisten- und Maasswerk bedeckte, äusserst leichte und zierliche Thürme stehen zu ihren Seiten und bringen die kunstvollste Abwechslung in ihre Profile. Der Hauptkörper erhebt sich in drei Geschossen zu einer ziemlichen Höhe. Im ersten öffnen sich, den drei Schiffen entsprechend, drei grosse prächtige Eingänge mit Spitzbögen, die das Portal oder eine Art Porticus bilden, mit aller Pracht ausgestattet, deren die Gothik nur fähig ist; vier starke Strebepfeiler von halbrundem Grundriss trennen die Eingänge; sie nahmen sich wie reich verzierte Tempelchen (Bildernischen?) aus und waren, wie D. Antonio Ponz in seinen „Reisen“ angiebt, mit Statuen, Reliefs, Nischen und Stufenwerk bekleidet; aber weder ihre Schönheit noch ihr ehrwürdiges Alter hat sie vor dem Neuerungsgeist des 18. Jahrh. schirmen können. Im Jahr 1794 wurden sie auf Beschluss des Kapitels ihrer reichen Decoration kläglich entkleidet, und als einzige Spur ihrer früheren Herrlichkeit blieb nur in dem Eingang zur Rechten das Bild-

werk, das die Himmelfahrt Mariä darstellt; an dem zur Linken die Empfängniss, an den beiden Strebepfeilern, die das Mittelportal einschliessen, die vier Statuen von D. Alonso VI., D. Fernando III. und den Bischöfen Mauricio von Burgos und Asterio von Oca.



Ansicht der Kathedrale von Burgos.

Mit Recht beklagt auch Bosarte diesen Vandalismus, schon wo er in seiner „Reise" von den Gebäuden zu Valladolid spricht, und sagt treffend, „dass man auf diese Art die Kunstgeschichte ihrer authentischen Zeugnisse beraube, die in den Werken selbst überliefert sind."

Hier aber ist die künstlerische Verblendung noch weiter gegangen. An die Stelle der gothischen Decoration hat man in die

Bogenöffnung des Haupteingangs ein auf zwei Kragsteinen ruhendes griechisch-römisches Giebelfeld eingelassen und für die alte viereckige Doppelthür mit dem Pfosten und der üblichen Statue darauf eine vollständig römische Thür angebracht. Wir brauchen nicht zu sagen, dass diese Restauration den denkbar schlechtesten Effect an einem gothischen Gebäude machen muss.

Das zweite Geschoss, von dem die beiden Thürme sich schon ablösen, um frei in ihre beträchtliche Höhe aufzusteigen, wird vom untersten durch einen zierlichen, durchbrochenen Corridor geschieden, der mit kleinen Zackenpyramiden eingefasst längs der Façade hinläuft. Darüber sind grosse Spitzbogenfenster mit gegliederten Rahmen, und dann eine umfangreiche, feingearbeitete Rosette, mit verschlungenen krummen Linien und feinem Maasswerk von sehr sinnreicher Zeichnung und sorgfältiger Arbeit ausgefüllt; das Ganze ist von einem spitzen Blendbogen, der aus der Mauer vorspringt, zusammengefasst. Zwei sehr reiche Doppelfenster von grosser Oeffnung, nach Art der Arkadenfenster, mit kleinen Spitzbögen, Säulchen und durchbrochenen Rosetten ausgefüllt, und acht Knabengestalten auf Pfeilern in den Intercolumnien schmücken das dritte Geschoss, an dessen oberstem Rande eine bedeckte Brustwehr hinläuft und die beiden Thürme in Verbindung setzt. Das Stabwerk des Geländers enthält die Inschrift: „Pulchra est et decora“, in Beziehung auf das Bild der Jungfrau, welches, den Knaben im Schooss, von Wolken und Engeln umgeben in der Mitte der Brustwehr angebracht ist. Den Abschluss macht das Frontispiz, eine stattliche saubere Decoration, die in der Entfernung, aus der man sie sieht, einer leichten Spitzengarnirung ähnlich ist.

Die Wirkung dieses harmonischen und mannigfaltigen Aufbaues wird durch die Thürme zu seinen Seiten noch erhöht. Gleich an Form und Höhe, haben sie, ohne die Spitzen, drei Abtheilungen wie die Façade, und zu einer Höhe von 300′ aufsteigend hangen sie bis zum Niveau der Vorhalle mit dem Körper der Kirche zusammen. Bis dahin wird man das Werk dem Bischof D. Mauricio zuschreiben dürfen.

Zwei Jahrhunderte arbeiteten dann daran fort, bis die würdigen Nachfolger des D. Mauricio, D. Alonso de Cartagena und D. Luis Osorio y Acuña es vollendeten, deren Wappen an dem Ansatz (arranque) und Gipfel beider Spitzen angebracht sind, eine Anerkennung ihrer frommen Munificenz von Seiten des Kapitels und des Publikums. Damals stand die Gothik auf der Höhe der Vollendung und die prächtigen Kirchen Frankreichs und Deutschlands hatten all ihre Schönheit der Verhältnisse, alle glänzende Ornamentirung, alle Frische und Kühnheit der architektonischen Glieder entfaltet. Ums Jahr 1442 übernahm das Werk der berühmte Baumeister Johann von Köln, der eben nach Spanien gekommen war, vielleicht von D. Alonso von Cartagena bei sei-

ner Rückkehr vom Basler Concil dahin gezogen. Dieser treffliche deutsche Meister brachte einen feineren Geschmack im Decorativen mit und eine Vorliebe für reicheren Pomp der Details. Die beiden Thürme der Kathedrale von Burgos sind das glänzendste Zeugniss seines Talents und seiner fruchtbaren Phantasie und zugleich des hohen Ruhmes, den er genossen. Sie sind nach Bosarte's Aeusserung ein schönes Werk von beträchtlicher Höhe, mit Spitzbogenfenstern, die von Thürmchen und Blattwerk eingerahmt werden, und mit durchbrochenen Brüstungen bekrönt. An dem nach Norden liegenden lies't man in gothischen Lettern „Ecce Agnus Dei“; an dem südlichen „Pax Domini“. Sie laufen in schlanke, achteckige, pyramidenförmige Spitzen aus, die mit ihrem höchst zierlich und durchsichtig verschlungenen Maasswerk, luftig wie ein Kettenpanzer, leichten Zelten ähnlich sehen, die man an festlichem Tage zum Schmuck des schönen Baues dort ausgespannt hat. Nahe bei der Spitze werden sie von einer kleinen Brustwehr zusammengefasst, über der die acht Spitzen sich in einer eleganten Gipfelblume vereinigen.

Die Thürme und die Façade sind aus dem schönen, äusserst weissen Stein von Ontoria gebaut, der sich besonders für den Bildhauer eignet, dem besten Marmor gleich kommt und leicht zu bearbeiten ist, so dass der Künstler seiner fruchtbaren Phantasie ungehindert nachgehen konnte und das Gebäude ein leuchtendes Ansehn erhielt wie wenig andere in Europa.

Das „Portal der Coronería“ an einem der Arme des Kreuzschiffs steht zwar an Grösse und Reichthum hinter der Hauptfaçade zurück, nicht aber an reizender Composition und Harmonie der Theile. Wie jene besteht es aus drei Geschossen. Im ersten öffnet sich ein gothischer Eingang mit verschwenderisch decorirten concentrischen Bögen, Heiligenbildern und phantastischen Figuren. Ueberdies befinden sich hier die Statuen der zwölf Apostel fast in Lebensgrösse und in der Lünette des letzten Bogens über der Thür der Heiland, sitzend, eine Frau zur Rechten, ein Mann zur Linken, beide mit zum Himmel erhobenen Armen in bittender Geberde. Die Vorderfläche des Thürsturzes ist ebenfalls mit, freilich unbedeutenderen, Sculpturen geschmückt, in demselben rohen und groben, ehrwürdig alterthümlichen Stil. Das zweite Geschoss ist nicht minder reich ornamentirt. Nur zwei grosse Spitzbogenfenster im Stil der ersten gothischen Periode befinden sich darin, allein durch ihre feinen Verhältnisse bemerkenswerth. Im dritten öffnen sich drei Doppel-Arkadenfenster, durch Säulchen und kleine Bögen und Statuen, die sich an die Säulenschäfte lehnen, abgetheilt.

In sehr ausgesprochener Weise trägt das sogenannte Portal „de la Pellejería“ (des Kürschnergewerks), an einer Ecke des Kreuzschiffs nach Osten gelegen, den Stil der Renaissance. Die merkwürdige Composition mit ihren schönen kleinen Sculpturen,

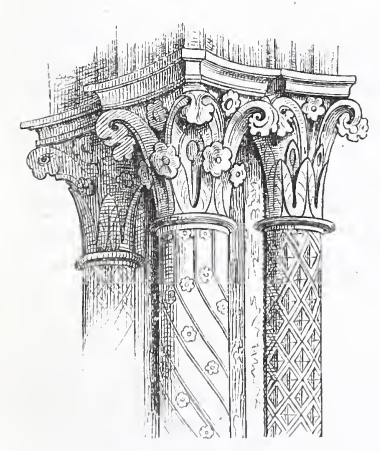
ihren eleganten Formen und der sehr reichen, zierlich durchgeführten Arbeit gleicht einem prächtigen Tabernakelaufbau, der in drei senkrechtlaufende Felder eingetheilt ist. Die beiden an den Seiten, mit halbrunden Giebeln bekrönt, sind mit Pilastern bekleidet, die von kleinen Einschnitten eingefasst werden, und an den Wandflächen zwischen denselben stehen die Statuen von St. Jakob, St. Andreas, St. Johannes d. T. und St. Johannes dem Evangelisten. Das Feld in der Mitte theilt sich in zwei Geschosse; im unteren öffnet sich die Eingangsthür, die mit allerlei Franzendecoration, Statuetten, Dolden und anderen kleinen Zierathen geschmackvoll eingefasst ist. Das obere hat drei Geländersäulen und Sculpturen, die zwei Martyrien darstellen, die Figuren vom Grunde abgelös't. Um das Ganze läuft ein Gesimse hin, und darüber nach Art eines attischen ein Fries mit Pilastern, die in regelmässigen Abständen vorspringen; über denselben ruht ein halbrunder Giebel, mit Blattwerk eingerahmt, und darauf als Spitze das Wappenschild des Bischofs Rodriguez Fonseca, auf dessen Kosten dieses Werk ausgeführt wurde. Die Sorgfalt der Arbeit, das reiche und treffliche Bildwerk, die Unzahl der Grotesken, Zierathen, kleinen Masken, Engel und tausend anderen, aufs Feinste gemeisselten Ornamente machen diesen Theil des Baues unschätzbar und gesellen ihn zu den vorzüglichsten Denkmälern des plateresken Stils.

Die „Kapelle des Condestable“ an der hintern Seite der Kirche, das Juwel der Kathedrale von Burgos, wie sie im Reisehandbuch des D. Rafael Monge mit Recht genannt wird, trägt mit ihren luftigen Formen, mit ihren eleganten gothischen Fenstern, die mit geschweiften Bögen umfasst sind, nicht wenig dazu bei, das Aeussere des ganzen Baues reich und lebhaft zu machen. Eine eklektische Kunst hat hier gothische und plateresken Züge glücklich verschmolzen. Ums Jahr 1487 unter der Regierung der katholischen Könige wurde diese Kapelle von D. Pedro Hernandez de Velasco, dem Condestable von Castilien, und seiner Gemahlin Doña Mencía, Gräfin von Haro, gegründet, deren prachtvolles Grabmal eine ihrer Hauptzierden ausmacht. Sie hat eine achteckige Form und eine vorzügliche Construction. Auf eine ziemlich hohe Böschung folgen vier Geschosse, von einer schlanken Kuppel bedeckt, an den acht Ecken eben so viel Thürmchen aufs reichste mit Blattwerk, Spitzen, Statuetten und kleinen Baldachinen decorirt und höchst graziös auf dem Gesimse fussend. Wappenschilder, Fenster, Statuen und Ornamente bedecken die acht Flächen und geben dem Ganzen ein gar stattliches Ansehn, das den Kenner in hohem Grade befriedigt.

Von Osten nach Süden gehend und diese Kapelle hinter uns lassend, begegnen wir dem Portal „del Sarmental“ oder „des Erzbischofs“, an der dem Apostelportal entgegengesetzten Seite und ihm entsprechend. Gleich diesem hat es drei Geschosse.

Zu der Thür in der Mitte des untersten steigt man auf 28 Stufen empor; diese Treppe wird von schönen Säulen und einem fortlaufenden Gesims geschmückt, über dem die Statuen von Moses und Aaron und die Apostel Petrus und Paulus stehen. Ein wenig darüber liegt ein zweites Gesims; auf diesem ruht der Bogen, der die Thür bildet, bedeckt mit zahllosen Engel- und Heiligenfiguren. In der Bogenöffnung erscheint der Heiland und die vier Evangelisten mit ihren charakteristischen Attributen und auf der Fläche des Thürsturzes die zwölf Apostel. Fast das ganze zweite Geschoss füllt eine prächtige Rosette aus; im dritten öffnen sich Doppel-Arkadenfenster mit Säulchen, vor denen Engelfiguren stehen, und Stabwerk im Geschmack der dritten Periode der Gothik. Ein Geländergang zwischen zwei Thürmchen oder Zinnengiebeln, feindurchbrochen, krönt endlich dieses kostbare Werk.

So viel vom Aussenbau der Kathedrale von Burgos. Das Ganze ist in drei weitläufige Schiffe getheilt, die ein Kreuzschiff durchschneidet, so dass ein grossartiges lateinisches Kreuz von trefflichen Proportionen entsteht. Die Haupttheile des edlen, einfachen, majestätischen Werks stimmen so wohl überein, als hätte nur ein einziger Plan zu Grunde gelegen. Das Hauptschiff ist hoch, geräumig und schlank und ruht kühn auf den Seitenschiffen, die viel kleiner und nicht so stattlich sind, aber gute Verhältnisse haben. Zweiundzwanzig Pfeiler von achteckiger Basis trennen sie, die bei aller Stärke schlank erscheinen und, wie üblich, mit Säulen bekleidet sind.



Kapitäle im Chorumgang der Kathedrale von Burgos.

Am Interessantesten erscheint im Innern die Kuppel, die in bedeutender Höhe das Kreuzschiff majestätisch überwölbt, auf colossalen herrlichen Pfeilern ruhend. Die alte Kuppel aus Backsteinen, die schon früher Sprünge bekommen hatte, stürzte am 3. März 1539 ein, obwohl sie nur wenige Jahre gestanden hatte. Das Haupt der Kirche von Burgos war damals ein geistvoller, glanzliebender Prälat, D. Fr. Juan Alvarez de Toledo, ein Freund der Künste und insbesondere der Baukunst, der seinem Kapitel voran sogleich die Restauration in Angriff nahm. Er betraute glücklicherweise einen Künstler damit, der besser als Einer in seine hohen Pläne eingehen und seine edle Munificenz fruchtbar machen konnte. Es war dies Philipp von Burgund oder von Vigarni, dem Namen nach ein Ausländer, aber wie Einige

wollen in Burgos ansässig. Mit Recht nennt ihn Diego Sagredo in seinen „Medidas del Romano“ „einen höchst singularen Meister in der Kunst der Bildhauerei und der Statuen, desgleichen sehr erfahren und zu Hause in allen mechanischen und freien Künsten, nicht minder auch in den Kenntnissen der Architektur sehr bewandert.“

Dieses Lob bewährte er in dem Kreuzschiff und der Kuppel der Kathedrale von Burgos. Die Beschreibung, die der Doctor D. Juan Canton Salazar in seinem Leben der heil. Casilda davon giebt, ist merkwürdig genug, um sie hier einzureihen, obwohl sie schon bei Bosarte in seiner „Reise“ und bei Madoz in seinem geogr.-statist.-histor. Lexicon abgedruckt ist. Sie lautet: „Das Kreuzschiff dieser heil. Kirche ist das Staunen aller Beschauer, eines der prachtvollsten und berühmtesten Werke Spaniens, ein neues Wunder der Welt. Das frühere war von Backstein und sehr trefflich, wie aus dem Actenstück des Kapitels vom 4. März 1539 erhellt. — Diese edle Stadt offenbarte ihre grossartige Freigebigkeit dergestalt in diesem Werk, dass zu dankbarem Andenken an ihre Liberalität das Kapitel das Stadtwappen nebst dem Kaiser Karls V. unter dem Corridor des neuen Werks anbringen liess, wie man heute noch sehen kann. Der erlauchte Prälat, Se. Eminenz D. Fr. Juan Alvarez de Toledo, Sohn des D. Fadrique Alvarez de Toledo und der Doña Isabel de Zúñiga, Herzogin von Alba, entsprach ebenfalls den frommen und edlen Wünschen des Kapitels; wesshalb man auch sein Wappen an den beiden Pfeilern des Kreuzschiffs, die an der Seite des Presbyteriums stehen, anbrachte. In kurzer Zeit wurde der Grund von den Trümmern frei gemacht und in dem nämlichen Jahr, 1539, das Werk begonnen, das im Jahr 1544 bis zur Mitte der vier Pfeiler, auf denen es ruht, gediehen war, wie man aus einigen kleinen Schildern lernt, die an den Pfeilern rechts und links zu sehen sind, wenn man auf der Orgelseite in den Chor tritt. Im Jahr 1550 waren die vier Pfeiler und die vier Bögen, die auf ihnen ruhen, fertig, und die Kuppel über den Bögen wurde, wie aus dem Register 55, fol. 451 des Archivs dieser Kirche ersichtlich ist, am 4. Dec. 1567 vollendet. Die Baumeister an dem wunderbaren Werk waren Juan de Castañeda und Juan de Vallejo, Beide aus Burgos. Den Plan lieferte Maese Felipe, ein geborner Burgunder und einer der drei berühmten Architekten, die Kaiser Karl V. nach Spanien zog, welcher Letztere beim Anblick dieser Kuppel sagte, dass man sie wie ein Juwel in der Truhe bewahren und in ein Futteral bergen sollte, damit sie wie andere Kleinode nicht immer und alltäglich, sondern nur auf Verlangen zu sehen wäre. Und Philipp II. sagte von ihr, sie scheine mehr von Engel- als von Menschenhänden gemacht.“

Bosarte irrt, wenn er die falsche Meinung, dieser Bau gehöre der dorischen Ordnung an, damit widerlegt, dass er ihn gothisch

nennt. Bei mancherlei Anklängen an die Gothik der dritten Periode und theilweise in ihrem Sinne ornamentirt, gehört er doch vorwiegend der Renaissance an. Die Kuppel ruht, wie gesagt, auf vier Pfeilern, die wohl ihrer breiten und schweren Basis nach und auch wegen der Vertheilung der Absätze Thürme heissen könnten. Doch verschwindet ihre wirkliche Massenhaftigkeit völlig unter der reichen Decoration ihrer Flächen, und wir empfangen nur den zauberhaften Eindruck ihrer graziösen Gliederung und bewundern die unschätzbaren Sculpturen und den ornamentalen Luxus, bei dem das Genie des Künstlers und die Verschwendung der Stifter sich überboten zu haben scheinen. Die Pfeilerhöhe ist in vier Absätze getheilt; den untersten, eine Art achteckiges Piedestal, schmücken kostbare Reliefs, schon mit aller klassischen Reinheit der Antike, ohne den geringsten Rest von gothischer Steifheit; an den andern drei laufen Kanellüren hinauf, an denen kleines feines Bildwerk angebracht ist, graziöse kleine Rahmen, reich phantastisch, und treffliche Statuen von Aposteln und Kirchenvätern, die, wie der ganze Bau, aus Ontoria-Stein gearbeitet sind.

Auf diesen vier Pfeilern erhebt sich majestätisch ein achteckiger Tambour, den mit unsäglicher Anmuth die Kuppel beschliesst, von deren Schlussstein bis zum Fussboden eine Entfernung von 180′ ist. Man kann nichts Imponirenderes und Erhabneres sehen, als diesen ungeheuren Raum. Die Feinheit der Ausführung hält der Kühnheit die Wage, und die künstlerische Pracht, Harmonie und Schönheit der Details ist der Grossartigkeit des Ganzen würdig. Um das Achteck herum laufen im Innern wie horizontale Streifen zwei Galerien hin; die untere ist mit Wappenschildern und Statuen ausgestattet; die obere mit colossalen, geschmackvoll und symmetrisch angebrachten Propheten-, Patriarchen- und Kirchenväterfiguren. In den Ecken stehen Seraphim in Lebensgrösse. In den acht Mauerflächen öffnen sich Fenster, über denen Büsten angebracht sind, und ein Sterngewölbe schliesst so elegant als malerisch das Kreuzschiff ab. Draussen erheben sich auf den Ecken des Tambours mit Stufen- und Schnörkelwerk eingefasste Fialen, sehr ähnlich denen an der Kapelle des Condestable.

Nicht unwürdig dieses prachtvollen Mittelbaues und der Schiffe, die ihn umgeben, erscheint die Absis mit den Sculpturen des Philipp von Burgund und der Chor, obwohl letzterer an künstlerischem Werth zurücksteht. Ohne uns auf eine Beschreibung der Chorstühle und übrigen Decoration einzulassen, von denen Canton des Breiteren handelt, müssen wir hier nur der Chorschranken gedenken, die auf einer Basis von buntem Marmor ruhen, mit ihren zweiundfünfzig kanellirten Säulen korinthischer Ordnung, jede aus Einem Stück, ihrer fortlaufenden Balustrade mit den kleinen Pilastern, die in Abständen angebracht

sind, und ihren sechs Altären, die durch sechs Gemälde des Fr. Juan Rizi geschmückt werden.

In den Kapellen herrscht grosse Mannigfaltigkeit, sowohl was den Stil, als auch was die Maasse und Structur betrifft. Sie entstanden nicht alle in derselben Epoche, noch auch nach einem einheitlichen Plan, der sie mit dem Grundriss des Gebäudes und dem herrschenden Charakter der Architektur in Einklang gebracht hätte. Man zählt fünfzehn um die Schiffe herum, darunter so grosse, dass man sie, wie schon Bosarte sagt, sehr wohl für vollständige Pfarrkirchen nehmen könnte. Die wichtigsten von ihnen sind folgende:

1. Die Kapelle von Santiago, die grösseste von allen. In ihr befindet sich das von Bosarte mit Recht gepriesene herrliche Grabmal des D. Juan Ortega de Velazquez, Abtes von Sanquirce.

2. Die Kapelle des Condestable, die schon oben erwähnt worden, im Stil der „blühenden“ Gothik des 15. Jahrh., eine Hauptzierde der Kathedrale. Das Portal zeigt ein Gemisch von Gothik und Renaissance, und der Eingangsbogen, der von Blatt- und Franzenwerk in vier Reihen eingefasst ist, ruht auf zwei sehr kunstvoll gearbeiteten Strebepfeilern, und wird durch ein kostbares Gitter, ein Werk Cristobal's de Andino (16. Jahrh.), geschlossen. Ueber octogonem Plane nimmt die Absis drei Flächen ein, und eine vierte und fünfte an den Seiten. Die Kuppel, die sie beschliesst, ruht auf einem achteckigen Tambour mit zwei Reihen Fenster, und unter fünf grossen Spitzbögen, die mit geschweiften Zacken und Distelblättern verziert sind, läuft eine Galerie, ungefähr im Drittel der Höhe, herum. Hiezu kommen noch Wappenschilder, Statuen und Zierath aller Art, und vor Allem das Grabmal der Stifter neben den Stufen des Presbyteriums, eines der berühmtesten Werke der spanischen Sculptur.

3. Die Kapelle der heil. Anna, gegründet im Jahr 1474 vom Bischof D. Luis Osorio de Acuña, im Stil der blühenden Gothik, eins von den Kleinodien der Kathedrale wegen des herrlichen Grabmals des D. Fernando Diaz de Fuente Pelayo, dessen Sculpturen Bosarte rühmt. Dasselbe befindet sich in einer Nische, die in eine der Kapellenwände eingelassen ist, während das Grabmal des Stifters, ebenfalls ein sehr schätzbares Werk, in der Mitte des Raumes steht.

4. Die Kapelle del Santísimo Cristo, eben so alt, wie das erste Geschoss der Kirche, in Form eines lateinischen Kreuzes und ziemlich gross.

5. Die Kapelle der Darstellung im Tempel (Capilla de la Presentacion), sehr solide gebaut, mit doppelten Gewölbkappen, elegantem Gewölb und durchbrochener Bekrönung. Ihr Licht erhält sie durch ein vierzig Fuss hohes Fenster mit zwei Oeffnungen, und fünf kleinen, dicht am Gewölbe. In ihrer Mitte

steht der Sarkophag des D. Gonzalo Diaz de Lerma, der Sarg mit trefflichen Reliefs geziert.

6. Die Kapelle der heil. Isabel, eine Stiftung des berühmten D. Alonso de Cartagena, des Bischofs der Diöcese, in einer schönen blühenden Gothik, und an der Stelle der früheren Santa Marina-Kapelle. Der weite Raum ist mit reichen Malereien geschmückt, und in der Mitte steht das Grabmal des Gründers, ganz aus Alabaster, im gothischen Stil der dritten Periode, mit feinem Bildwerk und einer Menge sorgfältig gearbeiteter Ornamente.

7. Die Kapelle des heil. Heinrich, glänzend und stattlich, mit zwei Kuppeln trefflicher Construction beschlossen. Zwei prachtvolle Grabmäler enthält sie unter Anderm. Die Hauptzierde des einen ist ein reich decorirter, auf unten spitz zulaufenden Pfeilern ruhender Bogen, darüber ein Karnies und eine, dasselbe bekrönende Attica mit dem Mysterium von Mariä Verkündigung, Engeln und Statuen. Das andere schmückt ein geschweifter Bogen, mit dem sich in zwei Spitzen einer von entgegengesetzter Krümmung vereinigt; darüber ist der kleine Schild mit Statuen und Säulchen, den Einige für ein Werk der späten Kaiserzeit halten, das aus dem alten Oca stamme, wofür freilich hinlängliche Beweise fehlen. Das Grabmal des Gründers, D. Enrique Peralta, des Diöcesanbischofs, ist nach Art eines prächtigen Tabernakels von Alabaster an eine der Seitenwände angelehnt und durch seine trefflichen, sorgfältigen Sculpturen bemerkenswerth.

8. Die Kapelle der heil. Thecla zieht nur durch ihre Grösse die Aufmerksamkeit auf sich. Sie ist im churrigueresken Stil (s. u.) gebaut, vom Bischof D. Manuel de Samaniego im J. 1734 gegründet.

9. Die Kapelle der heil. Catalina, aus der Zeit D. Enrique's II., mit einem Eingang im Stil der blühenden Gothik. Sie war zur Gruftkapelle dieses Königs bestimmt und ursprünglich die Sakristei der Kathedrale.

Der Ausdehnung und der künstlerischen Pracht dieser Kapellen entsprechen die Proportionen, Ornamente und Maasse des Kreuzgangs. Im gothischen Stil der dritten Periode, wie ein grosser Theil der Kirche, umfasst er ein weites Viereck und diente ehemals zum Kirchhof für die Kanoniker. Heutzutage wird er nicht mehr benutzt und ist mit Gesträuchen bedeckt. Jede seiner vier Galerien ist 89′ lang und 22′ breit. Seine Aussenwände öffnen sich in doppelten Spitzbögen nach Art der Arkadenfenster, die sich in kleinen Bögen theilen und reich mit Kleeblättern, Rosen und Säulchen geschmückt sind, das Ganze von anmuthiger Wirkung. Gutgezeichnete Spitzbögen mit sehr correcter Profilirung, sorgfältig mit Blattwerk bekleidet, schmücken die inneren Wände; in der Mitte zwischen ihnen stehen beinah colossale Sta-

tuen von Heiligen und Helden (héroes), in entschieden gothischem Stil. Mit diesen wechseln eine Menge Grabdenkmäler aus verschiedenen Zeiten und Stilen ab, so dass das Ganze ein ehrwürdiges Ansehn, ein historisches Interesse, einen alterthümlichen Hauch erhält, der seinen Eindruck auf Gemüth und Phantasie nicht verfehlt. Unter den wichtigeren Monumenten zieht besonders das des Kanonikus D. Diego de Santander die Aufmerksamkeit auf sich; Bosarte rühmt mit Recht die daran befindlichen ausgezeichneten Sculpturen. Es ist im Stil der Renaissance, wie auch die Grabmäler des D. Pedro Ruiloba und D. Gaspar Illescas, die von den Kennern nicht minder gerühmt werden, obwohl sie an Werth hinter dem ersterwähnten zurückstehen.

Eine umständlichere Beschreibung aller Kunstschätze, welche die Kathedrale von Burgos enthält, würde zwar den Kennern nicht zu viel werden und den hohen Werth dieses Gebäudes nur zu grösserer Geltung bringen, die uns gesteckten Grenzen jedoch überschreiten. Genüge das hier Gesagte zum Zeugniss, dass diese Kathedrale ein glänzendes Werk der Gothik, in seiner Art classisch, wie kein anderes, an Grösse und Schönheit das erste in ganz Spanien und das herrlichste Juwel in Spaniens künstlerischer Krone sei.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Die Kathedrale von Toledo.

Unter den Denkmälern, die uns zeigen, wie der gemeinsame patriotisch-religiöse Zug, der im Mittelalter das Leben der Nationen durchdrang, sich grossartig in den Schöpfungen der Künste bethätigte und gleichsam Urkunden dieser glorreichen Zeit der Nachwelt in ihnen hinterliess, ist eines der wichtigsten die Kathedrale von Toledo. Sie ist es nicht nur durch ihren künstlerischen Werth, sondern auch durch die denkwürdigen Schicksale, von denen sie die Spuren trägt. Denn da sich ihr Ursprung in die früheste Zeit des Gothenreichs verliert, dessen Sturz sie überlebte, auf dessen Trümmern sie sich wieder erhob, so überliefert sie uns das Andenken an seine Concilien, seine frommen und gelehrten Prälaten, seine erlauchten Könige, die unter ihren Gewölben sich die Krone aufs Haupt setzten, an die Helden, die auf ihren Altären Schwert und Siegesbeute niederlegten. Ernst

und erhaben, wie es diesen Erinnerungen, den Zeiten ihrer Gründung, dem Geist ihrer Gründer geziemt, athmet sie eine ruhige Majestät, eine Art von geheimnissvoller Grösse, ein unbeschreibliches ungewisses Etwas, das der reichen und schönen Pracht der Gothik keinen Abbruch thut, vielmehr in wunderbarer Weise die Idee der Suprematie damit in Einklang bringt, welche die ehrwürdige alte Kirche der Eugenio's, Isidoro's und Ildefonso's ansprechen durfte. Der Künstler wie der Archäologe haben hier Anlass zu den wichtigsten Untersuchungen, denn zu der Reihe folgenschwerer Ereignisse und berühmter Namen, die der Kirche in gleich theurem Andenken wie dem Staate stehen, gesellt sich die Reihe der verschiedenen Stile, die vom 13. bis zum 18. Jahrh. in der christlichen Kunst aufgetreten sind.

Die Gründung selbst verliert sich in das Dunkel der Geschichte. Schon im ersten Jahre der Regierung Recared's ward die Kirche eingeweiht, was wenigstens schliessen lässt, dass der Bau damals schon vollendet war. In der Folge diente sie den Eroberern der Hauptstadt zur Moschee, und als D. Alonso die Stadt wieder einnahm, blieb sie noch, gemäss den Bedingungen der Capitulation, in den Händen der Besiegten als ihre Hauptmoschee. Der Erzbischof D. Bernardo aber und die Königin Doña Constanza brachen den Vertrag, entrissen sie den Arabern gewaltsam, dem königlichen Wort zuwider, und gaben sie ihrer früheren Bestimmung zurück. Welche Gestalt sie damals hatte, ist schwer zu sagen; sie wird wahrscheinlich einer Synagoge ähnlich gewesen sein, dem Geschmack und der Bauweise der Araber in ihrer ersten Periode sich annähernd.

Wie dem auch sei, sie blieb in diesem Zustande, bis ihr berühmter Bischof, Ximenez de Rada, mit Unterstützung seines Königs San Fernando, im J. 1227 den Grund zu dem gegenwärtigen Gebäude von seinem Baumeister Pedro Perez legen liess. Dieser Meister verdient der Vergessenheit entzogen zu werden. Kein Fremder, sondern ein Spanier, wie der Name zeigt, bewies er, welche Fortschritte die Kunst unter uns gemacht hatte, und welche Verdienste unsere Künstler schon im 13. Jahrh. auszeichneten. Pedro Perez, einer der talentvollsten unter ihnen, führte den Bau der neuen Kirche neunundvierzig Jahre lang, da er nach seiner Grabschrift, die gegenwärtig in der Sacristei der Kapelle der heil. Marina aufbewahrt wird, im Jahr 1275 starb. Trotz seiner ausserordentlichen Anstrengungen jedoch konnte das Werk durch das ganze 13. Jahrh. hindurch nur langsam fortrücken, wenn man seinen Umfang und seine Grösse mit der Armuth jener Zeiten zusammenhält. Abgesehen von den Theilen, die im Renaissance-Stil erbaut sind, arbeiteten zwei Jahrhunderte an den gothischen, und von Geschlecht zu Geschlecht vererbte sich die heilige Pflicht, den Bau fortzusetzen und zu vollenden.

Der Grundriss, ein längliches Viereck, aus dem nach Osten

zu die halbrunde Absis heraustritt, — mit dem berühmten Glasfenster auf der Rückseite, das ebenso maasslos gepriesen als getadelt wird, — hat eine Länge von 404′ von W. nach O., und eine Breite von 204′ von N. nach S. Dieser weite Raum umfasst das geräumige, majestätische Kreuzschiff, fünf weitläufige Schiffe in schöner Ordnung sich an einander anschliessend, die an Bildwerken und werthvollen Grabmälern reiche Hauptkapelle mit dem schon erwähnten Fenster in der Hinterwand, den Chor mit seinen berühmten Stühlen, zwei Reihen Kapellen längs der Seitenschiffe, den Kapitelsaal, den Kreuzgang und verschiedene, zum Dienst der Kirche nothwendige Localitäten.

Auf die Grossartigkeit der inneren Räume und ihre mannigfaltige und kostbare künstlerische Ausstattung lässt das Aeussere nicht schliessen. Wohl bleibt auch hier dem Kenner Vieles zu bewundern, wenn er die Noblesse der Ausführung und die merkwürdige Mischung der Stile näher betrachtet; aber aus der Combination und Gruppirung der Massen, ihren Ausladungen und Contrasten, den Projectionen und der Gesammtgliederung entspringt nicht jene malerische Totalwirkung, jener anmuthige Wechsel, jene Kühnheit und Grazie, welche die Kathedralen von Leon und Burgos in so hohem Grade auszeichnen. Der Umriss entbehrt sowohl der Regelmässigkeit als des Rhythmus und einer vollkommenen Harmonie. In Einem aber ist er wahrhaft bedeutend: eine majestätische Grösse weht uns aus ihm an, und, wie wir schon angedeutet, der Geist der verschiedenen Kunstepochen von den ersten rohen Anfängen der Gothik bis zu ihrer glänzenden Höhe offenbart sich aufs Deutlichste.

Als hätten dem Künstler die Erinnerungen und Traditionen der alten Zeit lebendig vorgeschwebt, so sehr wusste er den Aussenpartien der Kathedrale von Toledo die feierliche Ruhe und Würde einzuhauchen, die der Metropolitankirche Spaniens, dem Andenken ihrer erhabenen Gründer, der heiligen Stätte, wo die Irrthümer des Arianismus abgeschworen wurden, angemessen war. Er erkannte ohne Zweifel, dass eine Kirche, auf der Stelle gebaut, wo früher die von Recared geweihte gestanden, ihres Schicksals und ihres Ursprungs würdig einen erhabenen, imponirenden Charakter haben, dass sie, mit den Jahrhunderten und dem Ruhm des Gothenreichs gewachsen, jeden Schmuck, der daran nicht erinnerte, verschmähen müsse, dass ihr Pomp nicht weibisch und kleinlich sein dürfe, sondern mit männlicher Kraft ein Zeugniss von Recared's Frömmigkeit, Isidoro's Gelehrsamkeit und Tugend, von D. Alonso's Eroberung und der Wiederherstellung des an den Ufern des Guadalete gestürzten Thrones ablegen müsse. Von der Wichtigkeit seiner Aufgabe durchdrungen, liess er die Geschichte in den Bildwerken des Baues, den er ausführte, das Wort führen, und nahm für sich nur das Recht in Anspruch, sie zu verherrlichen und ihr treuer Dolmetscher zu sein. So ver-

mied er allen baulichen Aufwand, der nicht durch Grossartigkeit dieser Absicht entsprach. Ein kurzer Ueberblick über die prächtigen Façaden wird dies bestätigen.

Die Hauptfaçade liegt nach Westen zu zwischen der Halbkuppel der mozarabischen Kapelle und dem schönen schlanken Thurm, der anmuthig über dem Gebäude vorragt. Sie besteht aus drei Geschossen, gekrönt von einem griechisch-römischen Giebel, einem Werk des 18. Jahrh., an dieser Stelle von um so schlechterer Wirkung, je weniger seine Schwere, seine Vorsprünge und horizontalen Gliederungen, seine classischen Formen mit den gothischen des 15. Jahrh. stimmen, die am übrigen Gebäude im Allgemeinen vorherrschen. Die drei Eingänge im untersten Geschoss, aus Spitzbögen gebildet, die sich in der Mauerdicke öffnen, verleihen dieser Façade etwas wahrhaft Grosses und machen den Haupttheil ihres Werthes aus. Sie heissen „Thür der Hölle“ oder „des Thurms“, „Thür der Verzeihung“ und „Thür der Schreiber“ oder „des Gerichts“. Reich ornamentirt und eine jede dem Schiff entsprechend, in das sie einführt, sind sie durch zwei starke Strebepfeiler getrennt, die sich thurmähnlich, mit einer Neigung zur Pyramidenform, schön gegliedert zwischen ihnen erheben, mit Blattzacken, Blendnischen, Kragsteinen, Baldachinen und zwanzig Statuen verziert, welche letztere in zwei Reihen symmetrisch angebracht sind. Dieselben, Kirchenväter und Personen des A. Testaments vorstellend, sind viel jünger als die frühsten Theile der Kirche, und obwohl von gothischer Härte und Steifheit, denen des 13. Jahrh. weit überlegen und nicht ohne ein gewisses Verdienst.

Die mittelste Thür, die „der Verzeihung“, ist höher und weiter, als die Seitenthüren und auch reicher decorirt. Sie öffnet sich in einem grossen Spitzbogen, und bildet eine Art Portal in der Tiefe der Mauer, dessen Seitenflächen mit gothischen Ornamenten in zwei Reihen bedeckt sind. Die untere von ihnen wird von einer Reihe Spitzbögen gebildet, deren Stabwerk, sich oben kreuzend, mit seinen Verschlingungen eine treffliche Wirkung macht; über denselben erheben sich die Statuen der zwölf Apostel, fast in Lebensgrösse. An den Gliederungen und Archivolten der nach aussen zu sich erweiternden Bögen erblickt man Engel- und Heiligenfigürchen, die sich der Krümmung anbequemen, durch die kleinen Sockel und Baldachine, die zu ihnen gehören, geschieden. Büsten und Köpfe von Königen umgeben den Schlussstein und ein Basrelief füllt die Lünette, das die heil. Jungfrau darstellt, wie sie San Ildefonso das Messgewand überreicht, welches er knieend empfängt, eine schon sehr vorgeschrittene Sculptur, die man als Vorläuferin der griechisch-römischen ansehen kann. Eine Christusstatue an der Säule theilt das längliche Viereck der Thür in zwei gleiche Flügel, die der innerste Bogen umrahmt, nach der hergebrachten Einrichtung.

Sicher war es ein unseliger Gedanke, dieses erste Geschoss der Hauptfaçade mit einem griechisch-römischen Giebel zu bekrönen, der seinen Formen eben so fremd als mit seinem eigenthümlichen Charakter unverträglich ist. Dies wird dadurch noch auffälliger, dass über seiner Spitze das zweite Geschoss aufsteigt, dessen Fries und Gesims von einer Bogenreihe getragen wird. In dreizehn Nischen stehen hier die Statuen Christi und der Apostel, und das Ganze schliesst mit pyramidalen, zackenverzierten Fialen ab.

Zwei Doppelspitzbögen, deren innere Enden auf einer Säule ausruhen, welche die Statue der heil. Leocadia trägt, nehmen das Feld des obersten Geschosses ein; durch ihre Oeffnung wird die Rosette beleuchtet, welche den Eingang am Fuss des Hauptschiffes beherrscht. Aus jener reactionären Richtung auf den römischen Classicismus hin, der im vorigen Jahrhundert Wissenschaften und Künste zugleich ergriff, hat man diese Façade ungehörig genug mit einem dreieckigen Frontispiz abgeschlossen, Pyramiden im Geschmack des Herrera auf die Ecken gestellt und das königliche Wappen im Tympanum angebracht, was eine sehr schlechte Wirkung macht und dem Charakter des herrlichen Baues ganz und gar zuwiderläuft.

Die Seitenportale sind nicht so gross und reich wie das Hauptportal, ähnlich wie dieses im ersten Geschoss aus Spitzbögen gebildet, mit einer Menge Sockeln, Statuen und Baldachinen verziert, die Lunette an der „Thür des Thurmes“ mit phantastischen Zierathen, die an der „Thür der Schreiber“ mit einer Darstellung des jüngsten Gerichts in sehr rundgearbeitetem Relief ausgefüllt. Bögen moderner Construction, unter denen nicht unverdienstliche Statuen stehen, schmücken das zweite Geschoss dieser Nebenfaçaden, und das dritte eine ionische Decoration, die durch einen gothischen Aufsatz gekrönt wird. Der Architekt Alvar Gomez, der ums Jahr 1418 dieses ganze, wunderlich sich selbst widersprechende Werk im Geschmack seines Jahrhunderts begann, liess sich wahrlich nicht träumen, dass im Jahr 1787 der Professor D. Eugenio Durango es mit so entstellender Hand renoviren würde.

Leider hat auch die Südfaçade unter dem Eifer gelitten, die gothischen Formen durch griechisch-römische zu ersetzen. Hier sind zwei Portale, das „Löwenportal“, eins der reichsten Werke des 15. Jahrh., und die sog. „Llana“ (Mauerkelle?), eine moderne ionische Säulenconstruction ohne besonderes Verdienst. Das erstere ist ein Werk des Anequin Egas von Brüssel, und wird unter den besten Arbeiten seiner Zeit immer eine ehrenvolle Stelle einnehmen, sowohl durch seine Dimensionen und regelmässige Zeichnung, als durch die reiche Mannigfaltigkeit seines Bildwerks und die Vorzüglichkeit und Freiheit der technischen Vollendung. Es besteht aus einem grossen Spitzbogen von beträchtlicher Tiefe,

mit zwei stattlichen Strebepfeilern zu den Seiten. Die inneren Mauerflächen, die mit Stäben und Gliederungen bekleidet sind, zeigen eine Fülle sehr zierlicher Ornamente und Statuen verschiedener Grösse, deren schöne und saubere Arbeit die Bewunderung der Kenner erregt. Den unteren Raum nehmen die Gestalten der zwölf Apostel ein, und die Statue der heil. Jungfrau auf einer Säule theilt die Pforte in zwei gleiche, länglich viereckige Flügel. Die Sculptur in der Lunette, eine Himmelfahrt Mariä von D. Mariano Salvatierra aus dem vorigen Jahrhundert, ist von guter Wirkung. Die Brustbilder der zwölf Apostel, in ihrer Mitte das der heil. Jungfrau, ein Karnies und Giebel im griechisch-römischen Stil, die Statue des San Agustin auf seiner Spitze tragend, sämmtlich moderne Arbeiten unter Durango's Leitung ausgeführt, beschliessen unregelmässig genug diese Façade, deren gothischem Theil diese Restauration wenig gemäss war.

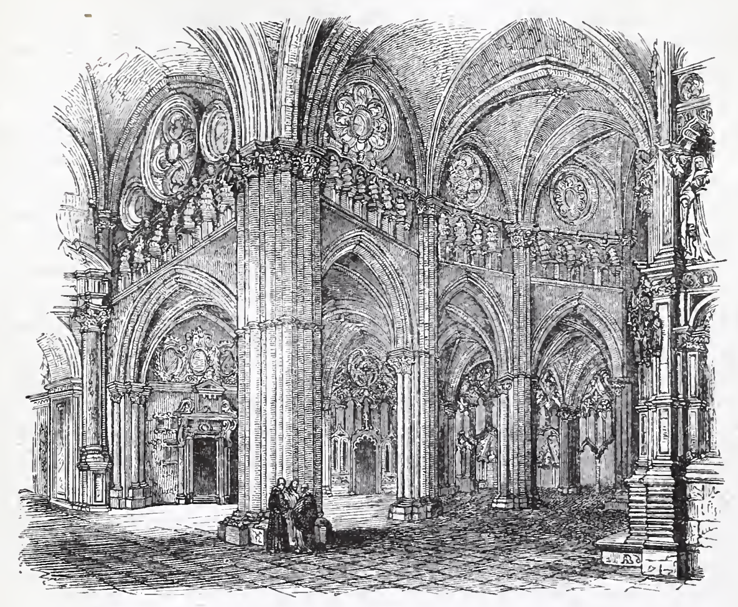
Das Portal auf der Nordseite ist freilich weder so luxuriös und vollendet, noch so schön in den Formen, aber für die Kunstgeschichte interessanter. Bekannt unter dem Namen „Portal der Messe“ (Feria) oder „des verlorenen Sohns“, ein Werk des 13. Jahrh., giebt es uns in seiner Reizlosigkeit, Strenge, Schwere und in der Art des Bildwerks einen Begriff von den Anfängen der Gothik unter uns. Das Wichtigste an dieser Façade ist der Eingang; er besteht wie gewöhnlich aus einem grossen, weiten Spitzbogen, der die ganze Mauertiefe einnimmt, und dessen Archivolten mit Statuen und verschiedenen Scenen des A. Testaments in Relief in sehr kleinem Maassstabe verziert sind, die besonders durch die Rohheit und Geschmacklosigkeit der Sculptur sich auszeichnen. Die Lünette hinten über dem Eingang wird durch eine Reihe horizontal neben einander gestellter Figuren ausgefüllt, die dem Vorgeben nach die Anbetung der Könige, die Beschneidung und den Christusknaben im Gespräch mit den Schriftgelehrten darstellen. Leider hat Neuerungssucht hier mehr als an den anderen Portalen die alten Bildwerke zerstört, und nur die ehrwürdige Sculptur dieses Eingangs verschont, jedoch nicht so völlig, dass nicht einige griechisch-römische Ornamente sich eingedrängt hätten.

Ohne näher bei den übrigen Aussentheilen ins Detail zu gehn, so sehr sie durch besondere Umstände dazu reizen mögen, wollen wir uns innerhalb der uns gesteckten Grenzen zu halten suchen und die Aufmerksamkeit nur noch auf den Thurm an einem der Enden der Hauptfaçade lenken, der ihre Wirkung so bedeutend hebt und gewiss zu den merkwürdigsten Partien des ganzen Gebäudes gehört. Ohne Zweifel hatte er nicht so vereinzelt bleiben sollen, wie man ihn gegenwärtig sieht; über der mozarabischen Kapelle auf der Gegenüberseite sollte sich ein zweiter erheben, der dem ersten entsprochen hätte; dies wenigstens muss

man vermuthen, wenn man einen harmonischen Plan des Ganzen vor Augen hat. Im Jahr 1380 wurde jener Thurm begonnen, lange unter der Leitung des Architekten Alvar Gomez fortgeführt und nach sechzig Jahren gänzlich vollendet, ein kurzer Zeitraum, wenn man die Grösse, Höhe, Solidität und decorative Sorgfalt des Baues in Anschlag bringt. Zwar ist er nicht so leicht, luftig, schlank und zierlich, wie der Thurm zu Oviedo und die beiden in Burgos, aber von regelmässiger Schönheit, anmuthiger Profilirung und edler Majestät. Das ansehnlich hohe Werk ist vom Grundstein an aus einem festen, harten Granitstein gebaut, der sich trotzdem leicht bearbeiten liess und sich gut ausnimmt. Bis zum Ansatz der Spitze folgen drei grosse Stockwerke auf einander. Das unterste, aus fünf Gürteln oder Abtheilungen bestehend, hat eine viereckige Basis und an seinen Aussenwänden Blendbögen, Fenster von verschiedenen Formen, einen Sockel mit quadrirten Füllungen, Wappenschildern und verschiedenen Medaillons aus Marmor, und wird durch eine Brustwehr bekrönt, an deren vier Ecken Zackenpyramiden stehen. Das zweite Geschoss hat eine sechseckige Grundfläche, an jeder Seite einen Bogen, der sich über zwei anderen spannt, die sich auf eine Säule in ihrer Mitte stützen, und auf den sechs Ecken stehen eben so viel Thürmchen oder Fialen von schöner Zeichnung und pyramidaler Form, voller Zacken und Blattwerk, und durch eine durchbrochene Brustwehr, die trefflich zu ihrer leichten Ornamentirung passt, mit einander verbunden. Auch das dritte und oberste Stockwerk ist sechseckig; darüber erhebt sich die mit Schiefer gedeckte Spitze in Form einer konischen Pyramide, die nicht die ursprüngliche ist, sondern mit anderen unbedeutenderen Restaurationen nach einem Brande im Jahre 1662 aufgesetzt wurde.

Dies sind die Hauptpartien des Aussenbaues. Wir wiederholen, der Eindruck ist mehr nobel und majestätisch, als schön und zierlich, und wenn die herrlichen Portale dem Kenner Bewunderung abnöthigen, so fehlt doch in der Gruppirung des Ganzen jene ausgesprochene Tendenz zur pyramidalen Form, welche den Bauten aus der Blüthezeit, bei denen Ein Plan durchgeführt ist und ungehörige Neuerungen die Profile nicht verändert haben, Leichtigkeit und Freiheit verleiht. Glücklicher und überraschender ist das Innere. Wie grossartig, schön und reich geschmückt sind diese weiten Räume! Wie lebendig überschauern uns die erhabenen Erinnerungen der alten Zeit, die Begeisterung der christlichen Kunst beim Eintritt in die Kathedrale! Wir blicken in vier verlängerte Schiffe hinab, die sich um das sie hoch überragende Hauptschiff reihen. Achtundachtzig säulenbekleidete Pfeiler trennen sie, über deren eleganten, feinprofilirten Bögen zweiundsiebenzig überhöhte Gewölbe ruhen, die eine ansehnliche Höhe haben und eine feierliche Wirkung machen. Sieben-

hundert und fünfzig Fenster von verschiedener Grösse und Form erhellen den Raum mit einem geheimnissvollen Licht, das durch



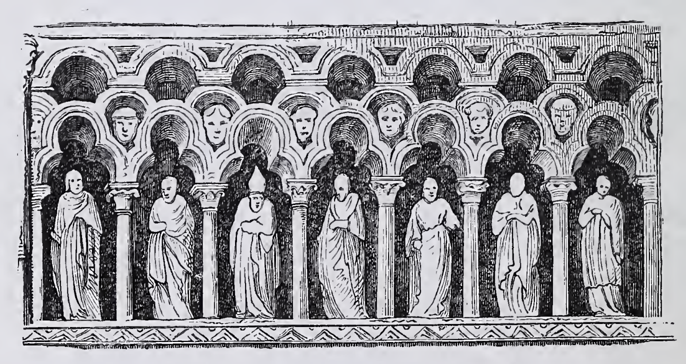
Im Innern der Kathedrale von Toledo.

gemalte Scheiben fällt. Acht weite Pforten mit reichen Ornamenten; die feindurchbrochenen Rosetten und die Seitengalerien oder Triforien längs des Hauptschiffes mit ihren kleinen Zackenbögen und schlanken Säulchen; die prächtigen Grabdenkmäler in der Hauptkapelle; die Pfeilerbündel und die weitgespannten Gewölbrippen; die weiten Spitzbogenfenster, je zwei und zwei durch einen Bogen umfasst, mit ihren Rosen an den Schneidungspunkten des krummen Stabwerks; die sauberen Bildhauerarbeiten an den Aussenwänden des Chors; seine kostbaren Sculpturen, die unter dem Meissel des Borgoña und Berruguete hervorgingen, die Menge der Statuen und Reliefs von diesen und anderen berühmten Künstlern; die unschätzbaren Gitter des Chors und der Hauptkapelle; die herrlichen, leuchtenden, gemalten Fenster — all diese Pracht macht den Anblick dieser weiten Räume so reich, belebt und grossartig, dass man sich der innigsten Bewunderung nicht erwehren kann.

Vor Allem ziehen im Hauptschiff eine Menge sehr wichtiger Dinge die Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich. Fast in der Mitte des Raums, auf der Stelle, die von dem dritten und vier-

ten Gewölbe bedeckt ist, liegt die Hauptkapelle, die Cardinal Jimenez de Cisneros bauen liess und die dem Namen seines berühmten Stifters Ehre macht. Sie wurde im Jahr 1504 beendigt; grossen Werth verleiht ihr der gothische Altar mit Medaillons, Statuen, Sockeln und Baldachinen von fleissiger und glänzender Arbeit, eins der berühmtesten Werke des Diego Copin und Felipe de Borgoña.

Als ein Tribut der Dankbarkeit gegen das Gedächtniss der castilischen Könige, deren Asche in der sogenannten „Kapelle der alten Könige“ ruhte, liess Cisneros ihre Grabmonumente in die Hauptkapelle bringen, wo die Särge und liegenden Statuen in zwei gothischen Stockwerken angebracht sind, unter Spitzbögen, die reich mit Zierathen, Blattwerk und kleinen Statuen in den Bogenkrümmen decorirt sind, über welchen kleine Ornamente, bekrönt von einer Art pyramidaler Tempelchen, vorspringen. Ein wenig niedriger, auf der Seite des Evangeliums (der rechten Seite des Altars), erhebt sich das prächtige Grabmal des Cardinals Mendoza, in zwei Stockwerken plateresken Stils, mit einer Masse zwar nicht hervorragend trefflicher, doch sehr sorgfältig ausgeführter Sculpturen. Das Gesims auf der rechten Seite dieser Kapelle ist erhalten, wie es wahrscheinlich vor der Vollendung des von Cisneros begonnenen Werkes existirte. Mit seiner durchbrochenen Decoration, seinen practicabeln Bögen, Reliefs und Statuen, Decorationen und Cassettirungen macht es ein ganz eigenthümliches prächtiges und buntes Ganze, das Kenner und Laien durch seine malerischen und phantastischen Formen gleicherweise anzieht.



Chor-Triforium in der Kathedrale von Toledo.

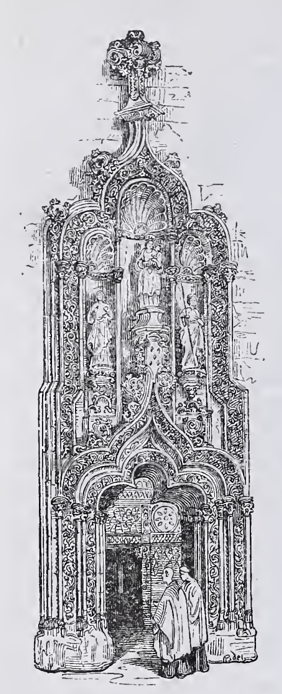
Nimmt man noch die gute Wirkung hinzu, welche das im Jahr 1548 vollendete eiserne Gitter macht, eine der besten Arbeiten des Francisco de Villalpando, so wird man eine Vorstellung von der Pracht dieser Hauptkapelle haben und sich

denken können, welche Zierde des ganzen Gebäudes sie ist. Nicht minder beachtenswerth ist auch, was sich von der Rückseite erhalten hat, wo man die Reste dreier Stockwerke im Stil der blühenden Gothik sieht, mit Pforten, Medaillons, Statuen, Reliefs, Blatt- und Schnörkelwerk und anderen trefflichen Ornamenten. Leider ist dies kostbare Werk verstümmelt worden, um für das berühmte ungeheure Glasfenster, eine der verkehrtesten Schöpfungen Narciso Fomé's, Raum zu schaffen. Lange Zeit hat diese mit unerhörtem Luxus auf Kosten des D. Diego de Astorga ausgeführte Architektur mit ihrem Marmor- und Bronze-Bildwerk, ein rechtes Bild der überspannten Phantasie, aus der es hervorging, und eines der seltsamsten Producte des churrigueresken Stils, zu maasslosem Lob und bitterem Tadel Anlass gegeben. Es war Modesache, es zu rühmen und zu schmähen, und beidem lag mehr Affectation als Gerechtigkeit zu Grunde. Heutzutage schätzt man es nur als ein historisches Denkmal und in diesem Sinne verdient es erhalten zu werden.

Der Hauptkapelle gegenüber und in geringer Entfernung von ihren Stufen unter der sechsten und siebenten Wölbung liegt der Chor, der wegen der Meisterwerke der Sculptur, die er enthält und die ihm einen unschätzbaren Werth geben, mit Recht von Einheimischen und Fremden gepriesen wird. Alonso Berruguete und Felipe de Borgoña legten in den Statuen, Schnitzwerk und Reliefs der hohen Chorstühle Zeugniss ab von ihrem grossen Talent; es wetteifern hier mit einander der feine Geschmack und grossartige Stil der florentinischen Schule, und eine Fruchtbarkeit der Erfindung, eine so geistreiche Phantastik waltet in der Ornamentirung, wie man sie gewiss selten findet. Die untere Stuhlreihe, die im Jahr 1495 begonnen wurde, zeigt zwar eine sehr fortgeschrittene Kunstentwicklung und ist in ihrer Art eine schätzbare Arbeit, gehört aber noch der Schule des Lucas von Holland an und bleibt mit ihren gothischen Reminiscenzen weit hinter dem griechischen Classicismus zurück, der die andere auszeichnet; ihre vollendeten kleinen Reliefs aber, ihre mannigfaltige sinnreiche Ornamentirung und der Reiz der durchgehends sorgfältigen Ausführung befriedigt auch die erklärtesten Verehrer der Restaurations-Sculptur.

Derselbe Aufwand von Ornamenten und Bildwerk zeigt sich auch an den äusseren Theilen des Chors. Die Vorderseite wird durch ein kostbares Gitter aus Eisen und Bronce begrenzt, dessen graziöse Zeichnung von Domingo de Céspedes herrührt. Die Seiten und der Altarraum sind von einer ziemlich hohen Mauer umschlossen, deren Wandflächen nach dem Haupteingang der Kirche und den Seitenschiffen gekehrt mit Spitzbögen, Säulen, Statuen und Meisselwerk in gothischem Stil decorirt sind. Sie sind in einzelne Abtheilungen getheilt, und am oberen Ende läuft ein Fries mit Steinmedaillons hin, aus der ersten Hälfte des

14. Jahrh., verschiedene Scenen der biblischen Geschichte enthaltend, und mehr von kunsthistorischem als ästhetischem Interesse. Im Grunde befinden sich die Kapellen der Kreuzabnahme, der heil. Jungfrau vom Stern (Virgen de la Estrella) und der heil. Catalina, und in den Seitenmauern die Altäre von San Miguel, San Esteban, Santa Isabel, und Santa Maria Magdalena mit schönen Altären in ionischem Stil und alabasternen Statuen, schätzbare Arbeiten des Bildhauers D. Mariano Salvatierra.


Thür des Kapitelsaales in der Kathedrale von Toledo.

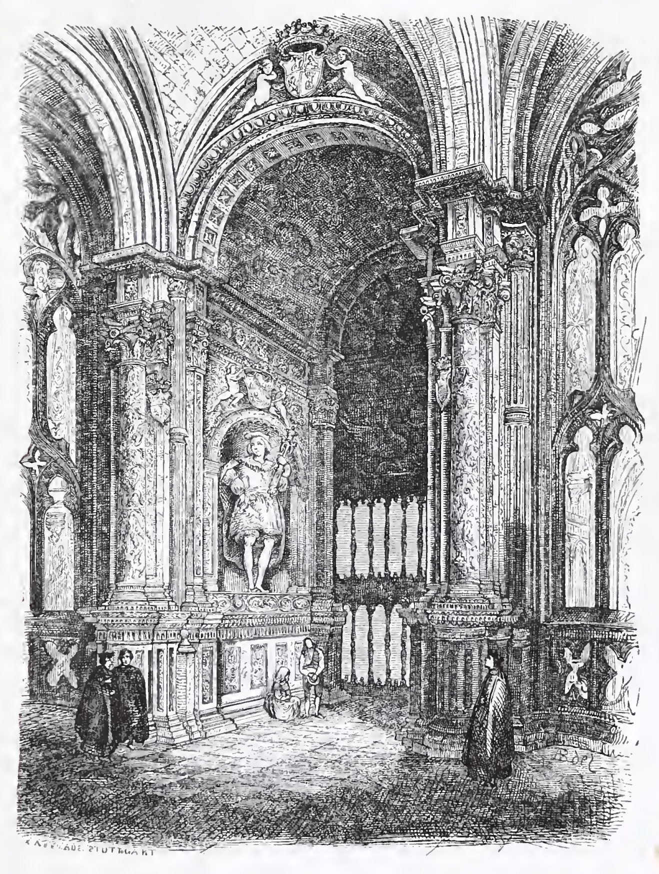
Viele andere prächtige Kapellen, die zu schmücken Architektur, Sculptur und Malerei wetteifernd das Ihre beigetragen haben, umgeben die Schiffe der Kirche. Verschiedene liegen am Ost- und Westende derselben und die übrigen reihen sich den Seitenschiffen parallel. Eine ausführliche Beschreibung aller dieser würde die Freunde der Kunst hinlänglich interessiren, uns aber zu weit ablenken. Die hauptsächlichsten sind:

1. Die Kapelle von Santiago, die der berühmte unglückliche D. Alvaro de Luna für seine Gruft gründete. Die Grundfläche ist achteckig, und von Aussen gleicht sie einer Festung, während sie innen mit zierlichen Ornamenten in schönem „blühendem“ gothischen Stil decorirt ist. Die kleinen Filigranirungen und Blattzacken ihrer drei reichgeschmückten spitzbogigen Thüren und die kostbaren Denkmäler, die sie enthält, verleihen ihr einen hervorragenden Werth; unter allen jedoch ziehen die Grabmäler des Gründers und seiner Gattin Doña Juana Pimentel durch ihre Pracht die Augen auf sich. Gleich an Form und nur in Nebendingen von einander abweichend wurden sie von Pablo Ortiz ausgeführt und im Jahr 1489 vollendet, das des D. Alvaro selbst links vom Altar, das seiner Gemahlin auf der rechten Seite.

2. Die Kapelle von San Ildefonso, geräumig, von guten Verhältnissen und achteckiger Form, merkwürdig durch ihre plateresken Ornamente, durch ihren schönen Hauptaltar nach Zeichnungen des D. Ventura Rodriguez, und durch das Grabmal des Cardinals D. Gil Carrillo de Albornoz mit seiner luxuriösen Ornamentirung und sehr trefflichen Zeichnung.

3. Die Kapelle der neuen Könige, von Alonso de Covarrubias nach eigenem Plane ausgeführt, einschiffig, im Stil

der Renaissance, mit drei durch zwei Spitzbögen getrennten Gewölben und einem Portal von ausgesuchter Arbeit, das ganz



Thür der Kapelle der Reyes nuros in der Kathedrale von Toledo.

mit kleinem Bildwerk bedeckt ist. Hieher wurden die Gebeine der Monarchen gebracht, die früher in der alten Kapelle dieses Namens geruht hatten, und in zwei Geschossen plateresken Stils sieht man die Grabdenkmäler Enrique's II. und seiner Gemahlin Doña Juana auf der rechten, D. Enrique's III. und seiner Gemahlin Doña Catalina auf der linken Seite. Unter der dritten Wölbung und an den Enden des Hauptaltars stehn die Monumente D. Juan's I. und seiner Gattin Doña Leonor.

4. Die mozarabische Kapelle, eine Stiftung des Cardinals Cisneros, mit einem gothischen Eingang, von viereckigem Grund-

riss, beschlossen durch eine Halbkuppel griechisch-römischen Stils, im Jahr 1631 von Jorge Teotocópuli erbaut.

5. Die Kapelle St. Johannis des Täufers oder der Canonici, im plateresken Stil, merkwürdig durch ihre graziöse Felderdecke und mit besonders schönem Eingang, zu dem im Jahr 1537 Alonso de Covarrubias die Zeichnung machte.

6. Die Kapelle der alten Könige, geräumig, mehr durch ihr Alter und ihre Gründung, als durch ihr künstlerisches Verdienst interessant.

7. Die Kapelle des heil. Eugenius, in der man eine Decoration in arabischem Geschmack mit schönen Arabesken sieht, und das Grabmal des D. Fernando del Castillo, Bischofs von Bagnorea, dessen Statue sammt den übrigen Ornamenten im plateresken Stil höchst werthwoll ist.

8. Die Kapelle der Empfängniss, gegründet vom Archidiaconus D. Juan de Salcedo, dessen Grabmal mit trefflichem Blattwerk und kleinen Sculpturen von sorgfältiger Ausführung geschmückt ist.

9. Die Kapelle del Sagrario, voller erhebender Erinnerungen, sehr alten Ursprungs, gegen Ende des 16. Jahrh. von Grund aus restaurirt, nach Zeichnungen Nicolas Vergara's des Jüngeren. Der Bau rückte sehr langsam vorwärts und zeigt mancherlei Stile. Der Grundriss ist viereckig und die vier Façaden, die mit reichen Marmorarbeiten bedeckt sind, theilen sich in drei Geschosse. Zwei Bögen, die sich in der Vorderwand öffnen, stellen die Verbindung her zwischen dieser Kapelle und dem Vestibul des „Ochavo", eines grossartigen, zur Aufnahme der Reliquien bestimmten Baues, nach Plänen des Nicolas de Vergara von Juan Bautista Monegro ausgeführt. Von achteckiger Grundfläche, durch eine anmuthige, laternengeschmückte Kuppel beschlossen, ist derselbe an seinen acht Innenwänden mit Marmor bekleidet und besteht aus zwei Stockwerken. Das untere ist mit korinthischen Pilastern, mit Bronce-Kapitälen decorirt, dazwischen halbkreisförmige Bögen, die von Nischen und Urnen ausgefüllt werden. In diesen bewahrt man die Reliquien, vornehmlich die Körper der heil. Leocadia und des heil. Eugenius in silbernen Särgen. Die Reliefs, die einige Scenen aus dem Leben dieser Heiligen darstellen, vollenden den prächtigen, imponirenden Eindruck dieses ersten Geschosses. Im zweiten dringt das Licht durch schöne, höchst schicklich vertheilte, länglich viereckige Fenster ein, von Bändern und Gliederungen eingerahmt, und mit schönen Giebelchen geschmackvoll bekrönt. Formen, Proportionen und decorative Ausstattung, sorgfältige Arbeit und kostbares Material machen dieses Werk zu einem der vorzüglichsten unter allen, welche die Zeit der vollständigen Restauration der griechisch-römischen Architektur hervorgebracht hat.

Gegen diesen Reichthum, diese Mannigfaltigkeit der Kapellen, Schiffe, aller Innenräume der Kathedrale durfte natürlich der Kreuzgang nicht zurückstehen. Und in der Tat zeichnet sich derselbe nicht nur durch seine Regelmässigkeit, seinen grossen Umfang, durch die Proportionen und Structur seiner Theile aus, sondern auch durch die Anmuth und Eleganz der blühenden Gothik in der dritten Periode. Der berühmte Erzbischof D. Pedro Tenorio liess ihn bauen; begonnen wurde er im Jahr 1389, als Rodrigo Alfonso Oberbaumeister der Kirche war, der also wohl auch diesen Theil geleitet hat. Vier gleiche Galerien, eine jede 186′ lang, 27′ breit, 67′ hoch, bilden ihn, mit vierundzwanzig überhöhten Gewölben, deren Rippen Steinblumen an den Schlusssteinen haben. Die Spitzbögen an den Aussenseiten sind schön profilirt und schicklich decorirt. An dieses erste Geschoss schloss sich später zur Zeit des Cardinals Cisneros ein zweites im plateresken Stil, an und für sich wohlverstanden durchgeführt, aber dem Charakter des früheren Baues widersprechend und daher nicht zu einem homogenen Ganzen mit ihm verschmolzen. Die Eingänge und Portale in diesem Kreuzgang erhöhen durch ihren Kunstwerth die schöne Wirkung ansehnlich. Vor allem verdient die „Thür der Darstellung im Tempel“ und die „der heil. Catalina“ auf der Südseite eine besondere Erwähnung. Die erstere ist im Stil der Renaissance und eine der besten Arbeiten an der Kathedrale, reich an kostbarem Bildwerk und kleinen, zierlichen Reliefs; die zweite im gothischen Stil der dritten Periode, nicht reich ornamentirt, macht gerade in ihrer Einfachheit durch die Regelmässigkeit ihrer Verhältnisse und die gute Gliederung der einzelnen Theile einen wohlthuenden Eindruck.

Blicken wir auf die Reihe der besprochenen Einzelheiten dieser Kathedrale zurück, so müssen wir sagen, dass die spanischen Künste im Wetteifer thätig waren, die Wiege der Monarchie und das Andenken ihrer erhabenen Gründer zu verherrlichen. Borgoña und Berruguete schufen für sie die herrlichen Reliefs und Sculpturen des Chors; el Greco, Juan de Borgoña, Rizi und Tristan ihre Gemälde; Villalpando und Céspedes die kostbaren Gitter der Hauptkapelle und des Chors; Aleas, Copin, Monegro, Salvatierra und andere Bildhauer eine Menge schöner Statuen; Dolfin, Vasco de Troya, Alejo Jimenez und Nicolas Vergara der Aeltere die herrlichen, farbenglänzenden Fenster; Alvar Gomez, Rodrigo Alfonso, Enrique de Egas, Covarrubias und viele andere berühmte Architekten arbeiteten je nach dem Stil und der Cultur der verschiedenen Epochen, in denen sie blühten, an der Vollendung des merkwürdigen Gebäudes. Der Reisende, der sich einen Begriff vom Glanze der spanischen Künste bis zu ihrer völligen Erneuerung im 16. Jahrh. bilden will, muss zu der Kathedrale

von Toledo gehen, um dort eines der ältesten Denkmale spanischer Civilisation und das schönste Zeugniss ihrer vergangenen Grösse zu bewundern.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Die Kathedrale von Sevilla.

Im Gegensatz zu anderen berühmten spanischen Kirchen hat die Kathedrale von Sevilla zu allen Zeiten Chronisten gefunden, die es sich angelegen sein liessen, ihre künstlerischen Vorzüge rühmend hervorzuheben. Diese sind freilich merkwürdig genug, um auch in Zeiten geringerer Bildung nicht unbeachtet zu bleiben. So wohlverdient aber auch ihr Lob ist, ist man doch mit der Begründung desselben sparsam gewesen. D. Pablo de Espinosa de los Monteros in seiner Abhandlung über die Metropolitankirche von Sevilla, D. Antonio Ponz in seinen Reisen, Farfan de los Godos in seiner Beschreibung der Feste zur Feier der Heiligsprechung San Fernando's, Zúñiga in seinen Annalen von Sevilla, mehrere andere fremde und einheimische Schriftsteller des 17. Jahrh. haben uns theils beiläufig, theils als Hauptgegenstand ihrer Arbeit neben ihren pomphaften Lobpreisungen ausführliche und sehr wichtige Notizen von diesem herrlichen Gebäude gegeben. Sie alle übertrifft an Schärfe, Einsicht und geordnetem Plan D. Juan Agustin Cean Bermudez in seiner im Jahr 1804 veröffentlichten artistischen Beschreibung. Dass er bei seiner umfassenden Gelehrsamkeit in der Kunstgeschichte und dem besondern Studium dieses einzelnen Denkmals die rein gothischen Theile desselben nicht mit gleicher Sicherheit zu würdigen wusste, muss man den Begriffen seiner Zeit zu Gute halten, die diesem Stil der Architektur nicht gerecht werden konnte. Mit grösserer Tiefe des Urtheils haben einige Ausländer diese Partien in ihren Reisewerken behandelt, und als der Werth der Gothik auch unter uns klarer erkannt worden war, gab uns D. José Amador de los Rios in seinem „malerischen Sevilla“ genauere Daten über die Metropolitane dieser Stadt.

Der volle Glanz der „blühenden Gothik“, die Renaissance, der griechisch-römische Stil in seiner grössten Reinheit wie seiner kläglichsten Entartung, der borromineske Stil und selbst der arabische, der sich dem Geist des Christenthums nicht zu fügen

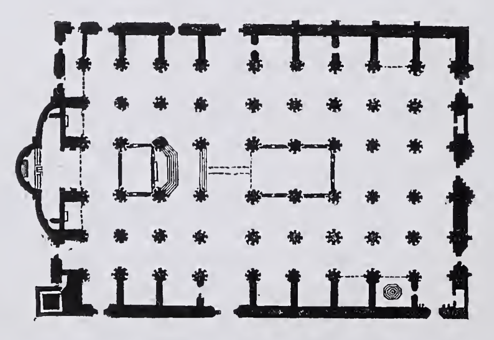
im Stande war, treffen hier zusammen, alle Schulen, die Kunst aller Jahrhunderte sollten uns hier mit ihren Wechselfällen an einem einzigen Gebäude begegnen.

Seine ursprünglich völlig symmetrische, wohlverstandene und schöne Anlage ist durch sehr bedeutende Anbauten erweitert worden, wodurch die Regelmässigkeit des Ganzen zerstört, aber die Mannigfaltigkeit, Grösse und reiche Detaillirung erhöht wurde. An das rein gothische Gebäude, wie es dem ersten einheitlichen Plane seines Baumeisters entsprach, schloss sich an der Nordseite der „Orangenhof" (patio de los Naranjos) ein entstellter Rest einer alten Moschee, und das neue Sanctuarium mit seiner Sacristei; an der Ostseite der la Giralda genannte Thurm, eines der schönsten Bauwerke aus der Zeit der arabischen Herrschaft; die geräumige königliche Kapelle und die Oberrechenkammer (? contaduría mayor), die ebenfalls grossen Umfang hat; an der Südseite die Hauptsacristei, die „Sacristei der Kelche" und der Kapitelsaal. Eine blosse Beschreibung wird nimmermehr einen hinlänglichen Begriff davon geben, wie malerisch sich diese Fülle von Baulichkeiten gruppirt, wie grossartig das ungeheure Ganze sich aufbaut, wie majestätisch sich aus diesen colossalen Gliedern der gothische Mittelbau emporhebt. Vielleicht würde dieser letztere ohne diese prachtvollen Zusätze noch herrlicher erscheinen, seine Eleganz, seine guten Proportionen noch mehr zur Geltung bringen, wenn die Harmonie der Contouren frei sich entwickeln, der Plan des Künstlers ununterbrochen und unverwirrt zu Tage treten könnte. Wenn man das Ganze aber wie ein ungeheures Museum ansieht, in dem der Geist der Kunst die köstlichsten Gestaltungen, die er in verschiedenen Epochen erzeugte, neben einander niederlegte, so wird der Kunstforscher sich freuen müssen über diesen Sammelplatz der verschiedenen Schulen, der ihm erlaubt, sie einmal mit Einem Blick überschauend zu vergleichen.

Ueber alles Andere ragt der gothische Tempel herrschend hervor, und trägt einen so entschieden einheitlichen Charakter, wie man bei anderen Bauten dieser Art selten findet, so dass diese strenge Consequenz der Durchführung ihm einen besonderen Werth verleiht. Er entstand in der höchsten Blüthezeit der spanischen Gothik und ist ein treuer Ausdruck der Macht, des Wohlstandes und der Cultur jener Stadt, die damals nach allen schweren Schicksalen, die sie erfahren, durch die Triumphe und die Munificenz San Fernando's emporgehoben, der Mittelpunkt des nationalen Verkehrs, die Bewunderung der Fremden, und häufig die Residenz der castilischen Könige war. An Reichthum der Details und der Ornamente der Kathedrale von Toledo nachstehend, weniger anmuthig, zierlich und fein als die von Leon, ohne die künstlerische Pracht der Kathedrale von Burgos, ist sie

doch umfangreicher und grossartiger als alle, gleichmässiger im Stil, feierlicher und monumentaler in ihrer edlen Einfachheit. Und während sie den Maassen nach die grösste in Spanien ist, hat sie doch die Schönheit der Profile, den feinen Schnitt der Spitzbögen nicht vernachlässigt und wirkt durch sichere Zusammenstimmung der Massen, Reinheit und Keuschheit des Stils, Majestät ihrer Schiffe, Erhabenheit und Leichtigkeit ihrer Gewölbe, vor Allem, wie gesagt, durch das Siegel einer einzigen Epoche, das auch all ihren inneren Theilen, mit Ausnahme einiger nebensächlichen, aufgedrückt ist.

Am 8. Juli 1401 beschloss das geistliche Kapitel, da es genöthigt wurde, an eine Reparatur der alten Kirche zu denken, vielleicht in Erwägung, dass dieselbe weder zu seinem Reichthum und seiner Stellung, noch zu der Bedeutung des Erzbisthums und der Stadt Sevilla hinfort passen könne, den Bau der jetzigen Kirche, ohne über die Mittel in Verlegenheit zu kommen und nur das Eine bedenkend, dass der Neubau so grossartig werden möchte, wie die Kunst ihn nur irgend herzustellen im Stande wäre. „Bauen wir (sagte das Kapitel) eine so grosse und so schöne Kirche, dass sie nicht ihres Gleichen habe.“ Und hinter diesem stolzen Vorsatz blieb die Ausführung in der That nicht weit zurück; man begreift nicht, wie es möglich war, ein solches Werk nur aus den Einkünften des Kapitels, den Ablassgeldern und milden Gaben zu bestreiten. Sie gedachten damit ihr Andenken zu verewigen, und die Künste Spaniens müssen dieser Absicht dankbar sein. Der Angabe nach wurde der Bau im Jahre 1403 begonnen. Leider ist nicht die geringste Notiz auf uns gekommen, welcher Architekt die Pläne entworfen habe, ob-



Grundriss der Kathedrale von Sevilla.

wohl ihm seine Schöpfung gerechten Ruhm unter seinen Zeitgenossen einbringen, das Kapitel ein Interesse dabei haben musste, sein Gedächtniss zu erhalten, und viele Gelehrte bei der Abfassung der Annalen von Sevilla sorgfältig Allem nachforschten, was

der Stadt zum Ruhme gereichen konnte. Einige haben den Baumeister Alonso Rodriguez als Urheber des Plans angenommen, unter der Voraussetzung, dass er sieben Jahre früher das Kapitelhaus gebaut habe. Andere wenden dem Pero García die Ehre zu, da er im Jahre 1421 als Oberbaumeister der nämlichen Kirche in der Lage gewesen, ihre Pläne zu entwerfen. Aber weder die Existenz dieser Künstler in dieser Epoche ist eine hinreichend beglaubigte Thatsache, noch auch, wenn sie es wäre, würde es mehr als eine Conjectur von grösserer oder geringerer Wahrscheinlickeit sein, in einem von ihnen den so lange vergebens gesuchten Architekten zu sehen.

Bessere Gründe sprechen dafür, dass im Jahr 1462, als der Bau zu der Hälfte seiner Höhe gediehen war, er unter der Leitung des Juan Norman gestanden, der bis 1472 das Werk fortführte. Im nämlichen Jahre traten für ihn ein Pedro de Toledo, Francisco Rodriguez und Juan Hoces, die gleichzeitig daran beschäftigt waren. Im Verlauf der Zeit müssen Zweifel aufgetaucht sein bald über die Art der Fortführung, bald über die Gestalt, die man dem Gebäude geben sollte, denn im Jahr 1496 machte Meister Ximon dem Streit ein Ende und führte den Bau mit gutem Erfolge weiter. Noch grössere Fortschritte geschahen unter seinen Nachfolgern Alonso Rodriguez und dem Mauerpallier Gonzalo de Rojas, der im Jahr 1507 den Schlussstein der Kuppel legte. Da diese mit drei der Hauptbögen im J. 1511 einstürzte, vereinigte sich ein Comité von Architekten, die grossen Ruf im Königreich genossen, nach langen Conferenzen über die besten Mittel, sie wieder herzustellen, und nach ihren Angaben übernahm der berühmte Juan Gil de Hontañon die Ausführung, mit der er im Jahr 1517 fast völlig zu Stande kam. Zwei Jahre später war die Kathedrale von Sevilla in allem Innern und fast auch in allen Aussenbauten vollendet.

Ueberblickt man sie aus einiger Entfernung, so macht das Ganze mit seinem pyramidalen Aufstreben, mit der kunstvollen Ordnung der Seitenschiffe um das Hauptschiff herum, vom Thurm der Giralda schlank beherrscht, einen wahrhaft herrlichen Eindruck. Die durchbrochenen Brustwehren, welche die Schiffe mit ihren zackigen Giebelzinnen krönen; die graziösen Laternen der acht Wendeltreppen, die an den Ecken aufsteigen und zu den Gewölben und Galerien führen; die Streben, die in leichten Bögen von einem Schiff zum andern springen, wie Strahlen einer Cascade von Klippe zu Klippe; die schlanken Zackenpyramiden, die sie schmücken; die Proportionen der Arme des Kreuzschiffs und der Strebepfeiler längs der Seitenmauern; die grossen Spitzbogenfenster, die sich dazwischen öffnen, eins über dem andern, je nachdem die Schiffe und Kapellen, zu denen sie gehören, über einander aufsteigen; die spitzbogigen Portale und Eingänge — das Alles stimmt bewunderungswürdig zusammen, obwohl der

Reichthum an Details, die Luftigkeit und Zierlichkeit der Kathedralen von Leon und Burgos fehlen. Mit der Ueberzeugung des Enthusiasmus, übrigens affectirt und geschmacklos genug, sagt Cean Bermudez: „Gleichwie im Meer ein hochbordiges, beflaggtes Schiff mit harmonischen Gruppen von Segeln, Stagsegeln, Wimpeln, Fahnen und Fähnchen, dessen Hauptmast den Besan- und Fockmast und das Bugspriet beherrscht, so erscheint aus einer gewissen Entfernung gesehen die Kathedrale von Sevilla, deren hoher Thurm und prächtiges Kreuzschiff die übrigen Schiffe und Kapellen mit ihren tausend Thürmchen, Spitzen und Knäufen überragen."

Neun Eingänge führen ins Innere. In der Hauptfaçade, die nach Westen liegt, öffnen sich drei sehr grosse, aus Spitzbögen gebildet, und mit aller künstlerischen Pracht, wie sie im Beginn des 15. Jahrh. im Schwange war, decorirt. Der mittlere, der bei weitem grösser und prachtvoller ist, als die zu den Seiten, in Form eines Portals die Mauerdicke einnehmend, blieb lange Zeit unvollendet, sei es wegen seiner grossen Dimensionen, oder weil es nach Vollendung der Aussenpartien nicht unumgänglich nöthig schien, auch mit ihm abzuschliessen, bis im Jahr 1827 mit wenig Kunstverstand und in beklagenswerther Weise die letzte Hand an ihn gelegt wurde. Denn mit Uebersehung des alten Planes und des Gesammtcharakters der Kathedrale gab man diesem Theil des Baues ein ganz verschiedenes Gesicht, ohne an dem fatalen Contrast Anstoss zu nehmen.

Glücklicher waren die den Seitenschiffen entsprechenden Seitenthüren, die völlig im ursprünglichen Sinne des Architekten vollendet und mit Baldachinen, Blattwerk und anderen gothischen Ornamenten von fleissiger Arbeit decorirt wurden. Besonders thun sich hier die Medaillons mit erhabenen Figuren und die Statuen aus gebranntem Thon hervor, treffliche Arbeiten des Lope Marin vom J. 1548. Kleiner als die Hauptthür gleichen sie ihr doch in der Form und sind keine geringe Zierde der Façade. An der links vom Altar gelegenen, sogenannten „San Miguels-Pforte" befindet sich in der Lünette ein Relief mit der Darstellung der Geburt Christi, und sechs Statuen in Lebensgrösse stehen an den Innenseiten des Bogens. An der Thür gegenüber, rechts vom Altar, eben so viel Statuen und die Taufe St. Johannis in Relief.

Diesen Portalen entsprechend öffnen sich in der Ostfaçade zwei ihnen ähnliche ebenfalls mit Statuen von Engeln, Patriarchen und Propheten und zwei Reliefdarstellungen der Anbetung der Könige und des Einzugs Christi in Jerusalem. Die einen wie die andern Bildwerke sind Arbeiten des Lope Marin aus gebranntem Thon.

Hiezu kommen noch in den gegenüberliegenden Schlusswän-

den der Kreuzarme zwei Eingänge von sehr grossen Dimensionen; aber zu grossem Nachtheil für die Pracht des Ganzen sind sie kaum über die erste Anlage hinaus gediehen. Zwei andere Thüren in der Nordfaçade bleiben noch anzuführen, obwohl nicht so bedeutend als die obenerwähnten. Die grössere und wichtigere geht in die Kapelle des Sanctuariums; sie ist in griechisch-römischem Stil und mit korinthischen Halbsäulen decorirt; die kleinere führte in die alte Moschee, wie man an ihrem arabischen Charakter, ihrem Hufeisenbogen und ihren Ornamenten sieht. Nimmt man zu diesen Portalen noch die an den glänzenden Kapellen hinzu, die zu verschiedenen Zeiten sich an das gothische Gebäude anschlossen, ferner den Thurm der Giralda, den Altarraum der Absis und andere Nebengebäude der Kathedrale, so wird man sich eine Vorstellung machen können von dem wechselnden Formenspiel, den Contrasten und reichen Stilverschiedenheiten des Aussenbaues.

Ganz anders wirken die Innenräume mit ihrer einheitlichen, edlen, harmonischen Gliederung. Hier ist Ein Plan, Eine Schule durchgeführt. Der Grundriss, der ein Parallelogramm beschreibt, hat eine von Osten nach Westen gehende Länge von 398′, eine Breite von 291′ mit Einschluss der Kapellen und alleiniger Ausnahme der „königlichen Kapelle“, die mit dem einen Ende an den ursprünglichen Grundriss anstösst. Fünf Schiffe und zwei Kapellenreihen, längs den Seitenmauern hinlaufend, theilen sich in diesen weiten Raum. Das sehr hohe und geräumige Hauptschiff wird von dem Kreuzschiff, das gleiche Dimensionen hat, rechtwinklig geschnitten. Die mittlere Vierung ist 59′ breit und bis an den Schlussstein des Gewölbes 158′ hoch. Jedes der Seitenschiffe ist 39½′ breit und 96′ hoch, und die Breite der Kapellen beträgt 37′.

Diese Räume werden von 78 Gewölben bedeckt, die auf 36 freistehenden Pfeilern, von 15′ im Durchmesser, ruhen; diese sind mit sehr schlanken Halbsäulen bekleidet, und andere Pfeiler, die an die Wände gelehnt sind, correspondiren mit jenen und bilden so die Abgrenzung und Theilung der Schiffe. Ueber den Bögen der Kapellen, da wo die höchsten Gewölbe beginnen, läuft durch die ganze Länge der Schiffe hin eine Galerie mit zierlich durchbrochenen Brustwehren, ein sehr gefälliger Schmuck, der zu der Einfachheit des Ganzen trefflich passt. Neununddreissig schön geschnittene Fenster vollenden mit ihren Säulchen, verschlungenen kleinen Bögen und feinem Maasswerk die glückliche Wirkung.

Die majestätische Einfachheit und decorative Mässigung des Ganzen, die streng beobachtete Eurhythmie im Verhältniss der Theile zu einander ist um so erfreulicher, je grösser die Verhältnisse, je reiner die Linien, je eleganter der Schnitt der Profilirungen ist. Hätte nur die Pietät für einen fehlerhaften Brauch

hier wie in so vielen andern Kirchen nicht der natürlichen Feierlichkeit und imponirenden Grösse Abbruch gethan, indem sie die volle Ausdehnung des weiten Hauptschiffes durch den Chor unterbrach! Wie gross die Wirkung sein müsste, wenn dies störende Hinderniss aus dem Wege geräumt wäre, kann man nach dem Eindruck der Seitenschiffe abnehmen, die ohne eine solche Unterbrechung von einem Ende der Kirche bis zum andern hinlaufen und mit ihren langen Linien den Blick überraschen. Indem er von Arcade zu Arcade schweift und sich an den Gewölben verliert, sieht er die fernsten Gegenstände wie durch einen Nebelduft, mit phantastisch verschwimmenden Umrissen. Diese Poesie der Kunst, diese optische Wirkung der gothischen Kirchen, deren Proportionen so zu einander gestimmt sind, dass sie grösser scheinen, als sie wirklich sind, zeigt sich in hohem Grade in der Kathedrale von Sevilla, wenn man mit einem Blick nur den Innenraum, entweder von einem der Enden des Kreuzschiffs, oder von irgend einem der Eingänge der Westfaçade überschaut.

Wenn die Ueberraschung des ersten Eintritts in die Kathedrale vorüber ist, zieht im Mittelschiff zweierlei die Aufmerksamkeit auf sich: der Chor und die Hauptkapelle. Diese nimmt den Raum von zweien seiner Gewölbe ein, und ein gleicher trennt sie von der königlichen Kapelle, die hinter ihr liegt. Ein colossaler gothischer Tabernakel schmückt sie, eine fleissig ausgeführte, minutiöse Arbeit Dancart's vom Jahr 1482, und ein prächtiges eisernes Gitter, im Jahr 1518 von Fr. Francisco de Salamanca gefertigt, schliesst die ganze Vorderseite ab. Der Altarraum und die Seiten sind von einer ziemlich hohen Mauer mit plateresken Ornamenten eingefasst und die Rückseite, nach der königlichen Kapelle gekehrt, ist mit zwei Reihen Schnörkelwerk, Sockeln, Statuen aus gebranntem Thon und andern sehr vorzüglichen bildnerischen Arbeiten in gothischem Stil verziert, eine zierliche und graziöse Decoration, die von Francisco de Rojas im Jahr 1522 geleitet wurde, und deren Sculpturen, nach und nach von Miguel Florentin, Juan Marin, Diego Pesquera und Juan de Cabrera ausgeführt, sich durch correcte Zeichnung, ausdrucksvolle Physiognomien und Freiheit der Gewandung auszeichnen, obwohl sie noch immer etwas von der gothischen Steifheit und der kalten Behandlungsweise des Lucas von Holland haben.

Diesem grossen Raum gegenüber erhebt sich in der Ausdehnung, die der Mittelraum der sich kreuzenden Schiffe einnimmt, der Chor auf einigen Marmorstufen. Ein eisernes Gitter im plateresken Stil, an Kunstwerth dem der Hauptkapelle nicht nachstehend, verschliesst ihn an seiner Vorderseite; eine Mauer schliesst die Nebenseiten, und der Altarraum, dem Haupteingang der Kathedrale gegenüber, 27′ hoch und 54′ breit, hat eine prächtige Façade im dorischen Stil aus verschiedenen Marmorarten, in drei

vorspringende Partien abgetheilt, deren jede aus Säulen, Gesimsen und Giebeln besteht, ein Altar in der mittleren und zwei vergitterte Thüren mit Basreliefs in den Nebenabtheilungen. An den Seitenwänden sieht man zwei andere Thürchen, die in den Chor führen, Marmorsäulen mit Basen und Kapitälen von Bronce, welche die ungeheuren, unförmlichen Orgelgehäuse tragen, und zwei platereske Alabasterdecorationen, von Nicolas und Martin de Leon ausgeführt.

Die Chorstühle, deren Zeichnung man dem Nufro Sanchez zuschreiben kann, da er sie theilweise ausführte, wurden später von Dancart beendigt. Die Erfindung ist geistreich und phantastisch und das reiche Detail an kleinen Ornamenten, Reliefs und Schnitzereien mit sorgfältiger, geschmackvoller Hand ausgeführt.

Die zahlreichen Kapellen dieser Kirche liegen theils an ihren entgegengesetzten Enden, theils laufen sie in zwei fortgesetzten Reihen an den Seitenschiffen hin. Mit mehr oder weniger Aufwand, nicht alle in gleichem Stil und gleicher künstlerischer Vollendung errichtet, enthalten sie kostbare Kunstwerke, besonders vortreffliche Gemälde der Sevillaner Schule, darunter einige von Murillo, die bei den Kennern wohl bekannt und berühmt sind.

Wir haben nur noch die hauptsächlichsten Anbauten aufzuzählen, die seit dem 16. Jahrh. nach und nach den grossen Bau erweiterten. Zu den bedeutendsten gehört die königliche Kapelle, die ausserhalb des Grundrisses der gothischen Kirche am Ende des Hauptschiffes liegt, und westlich an die Rückseite der Hauptkapelle stösst. Martin de Gainza begann den Bau nach seinen Plänen im Jahr 1551 und führte das Werk bis 1555, dem Jahre seines Todes, fort. Ihm folgten Fernan Ruiz, Pedro Diaz Palacios und Juan de Maeda, der es 1575 zu Ende führte. Es ist eines der schönsten und prächtigsten Bauwerke im Renaissance-Stil, die wir besitzen, und an bildnerischem Schmuck und feinen Ornamenten so reich wie wenige. Das längliche Viereck des Grundrisses ist 81′ lang, 59′ breit, 130′ hoch bis zur Laterne, welche die anmuthige, herrliche Halbkuppel bekrönt. Den Eingang bildet ein grosser, 87′ hoher, 59′ breiter Halbkreisbogen, prachtvoll decorirt mit zwölf vorzüglich gearbeiteten Statuen in Lebensgrösse, zwölf Könige des A. Testaments darstellend. Aus den Innenwänden springen acht Geländerpfeiler vor, die ein fortlaufendes, mit kostbaren Sculpturen bedecktes Gesims tragen; in den Zwischenräumen der Pilaster befinden sich die prächtigen Grabmäler D. Alonso's des Weisen und der Königin Doña Beatriz, und zwei Kapellen mit flachbogigen Eingängen, kanellirten Säulen und darüber Rundfenster und Bögen mit durchbrochenen Brustwehren, um die Tribunen zu erleuchten. Das halbkreisförmige Presbyterium ist mit einer graziösen Halbkuppel bedeckt, in der Mitte erhebt sich auf Stufen der Altar, dem der Sarg aus

vergoldetem Silber mit dem Körper des heil. Fernando zu besonderer Zierde gereicht.

Noch prunkender erscheint der plattereske Stil mit seinen feinen und zierlichen Ornamenten in der Hauptsacristei, die fast gleichzeitig mit der königlichen Kapelle ebenfalls von Martin Gainza ausgeführt wurde, obschon nach den um 1530 entworfenen Zeichnungen des Diego Riaño. Der Grundstein wurde 1535 gelegt, der Bau 1543 vollendet. Mit dem anstossenden Raum, der in den Tempel führt, setzt sie eine schöne Thür in Verbindung, an der man einen schrägen Bogen sieht, zwei componirte Säulen zu den Seiten, ein Gesims, das sie zusammenfasst, einen dreieckigen Giebel darüber. Die Sacristei hat die Form eines griechischen Kreuzes, 66′ in der Länge und Breite, 120′ Höhe. Ihre reiche und schöne Halbkuppel mit der Laterne ruht auf acht grossen Säulen, die paarweise die vier Ecken der mittleren Vierung einnehmen, an die Strebepfeiler derselben angelehnt und auf demselben Basament ruhend, das um das ganze Gebäude herumgeht. Diesen Säulen entsprechen vier derbe Pilaster im West- und Ostarm, zwischen denen zwei Architekturen, die eine in der andern, angebracht sind, die grössere in einem componirten Stil, die kleinere phantastisch mit sehr schönen und zierlichen Sculpturen. Es ist nicht möglich, von der glänzenden Ornamentirung dieser geistreichen Schöpfung des Diego Riaño eine genügende Vorstellung zu geben; die Säulen, die Friese, die Halbkuppel, die Laterne, die Gewölbkappen, Alles ist hier mit sinnreichen Mustern und Zeichnungen, trefflich gearbeiteten Figürchen und Statuen so geschmackvoll und reizend bedeckt, dass man deutlich sieht, wie verbreitet die vorzügliche Technik der florentinischen Schule damals unter uns war. Vielleicht hat die Renaissance nirgends eine Schöpfung aufzuweisen, die reicher und schöner, von anmuthigerer Composition und Gruppirung der tausend kleinen Details wäre.

Diego Riaño, der bei der Hauptsacristei seiner fruchtbaren Einbildungskraft so ungebunden und heiter den Zügel hatte schiessen lassen, wählte, als hätte er die Biegsamkeit und den Umfang seines Geistes recht zeigen wollen, für den Kapitelsaal den griechisch-römischen Stil, den er streng innehielt. Er machte den Entwurf im Jahre 1530, und Martin Gainza wurde mit der Ausführung beauftragt. Der Bau aber schritt bis 1568 langsam vor, und auch später noch schlief das Werk von Zeit zu Zeit wieder ein. Der Eingang ist durch die „Marschallskapelle“, die Grundform elliptisch, 50′ lang, 34′ breit und 42′ hoch. Ein Gewölbe mit Kassettirungen, Bändern und Rundfenstern schliesst den Raum, mit einer ebenfalls elliptischen Laterne. Ueber einem ziemlich hohen, weit ausladenden dorischen Gesims, das in einiger Höhe herumläuft, erheben sich sechzehn römische Säulen, zwischen denen in Genua gearbeitete Medaillons mit Basreliefs

angebracht sind. Ein kleines gewölbtes Gemach führt aus diesem prächtigen Saal in das sogenannte „Vor-Kapitel“ (*Ante-cabildo*), das davorliegt und in seiner Art ebenso glänzend und schön ist. Dasselbe bildet ein längliches Viereck von 46′ Länge, 22′ Breite, 34′ Höhe, und ist mit einer schönen kassettirten Decke überwölbt, in deren Mitte eine viereckige Laterne steht. Ionische Säulen schmücken die vier Wände, Statuen und Medaillons mit verschiedenen Darstellungen aus der biblischen Geschichte die Intercolumnien.

Der Klassicismus, wie er in diesen beiden Räumen auftritt, herrscht nicht mehr in der prachtvollen Kapelle des Sacrariums, in der man dem Verfall der griechisch-römischen Architektur des 16. Jahrh., obwohl nicht in der Entartung begegnet, zu der sie unter Rivera und seinen Nachfolgern gedieh. Die Zeichnung dieser Kapelle machte Miguel de Zamarraga und legte 1618 den Grundstein. Sie hängt auf der Südseite mit der Kathedrale zusammen und hat drei brillante Façaden, eine jede in drei Geschossen aufsteigend, das erste dorisch, das zweite ionisch, das dritte korinthisch, mit Pilastern, Fenstern und durchgehenden Gesimsen, bekrönt mit Brustwehren, an deren Ecken sich Kandelaber und Flammen erheben. Der Grundriss bildet ein lateinisches Kreuz, 191′ lang, 64′ breit, 83′ hoch, mit einem einzigen Schiff, zwei Reihen Kapellen, der Mittelraum des Kreuzschiffs durch eine Halbkuppel geschlossen. Das Innere ist gut in den Verhältnissen und von schöner Totalwirkung. Die Wände sind mit feinem Verständniss in zwei Geschosse getheilt; das untere dorische enthält die Eingänge zu den Seitenkapellen, Doppelpilaster und Blendthüren mit Giebeln darüber; das obere in ionischem Stil ist mit Bögen, Tribunen, Brustwehren und colossalen Statuen decorirt. Der Regelmässigkeit dieser Decoration widerspricht die Decoration der Gewölbe, die in ihrer Ueberladung und Stillosigkeit denselben etwas Schwerfälliges giebt und die Eleganz ihrer Verhältnisse nicht zur Wirkung kommen lässt.

Damit von allen Stilen, die seit der Einführung der Gothik in Europa auftraten, keiner bei der Kathedrale von Sevilla unvertreten sei, ist der unter dem Namen der „Giralda“ bekannte arabische Thurm durch die „Kapelle de la Granada“ mit ihr in Verbindung gesetzt. Leicht und anmuthig ragt derselbe über dem ganzen Gebäude empor und erhöht den malerischen Anblick des Ganzen. Wir haben schon bei Gelegenheit der arabischen Architektur in Spanien von ihm gehandelt. Viereckig, mit gleichen Seiten aufsteigend bis zu dem griechisch-römischen Geschoss, mit welchem der Baumeister Fernan Ruiz ihn ums Jahr 1558 krönte, ist er schon allein durch seine Höhe merkwürdig, weit mehr aber durch seine Leichtigkeit und einfache Composition, durch

die zierlichen, sinnreichen Arabeskenornamente, die seine Aussenmauern wie eine reiche Stickerei bedecken, durch die fein gezeichneten Arkadenfenster mit den byzantinischen Säulchen, die ohne strenge symmetrische Ordnung, noch auch von gleicher Höhe, von Strecke zu Strecke sich in den vier Façaden öffnen.

So viel von der mannigfaltigen Pracht, mit der uns die Kathedrale von Sevilla entgegentritt, jene unerschöpfliche Fundgrube für den Forscher, dem daran liegt, die verschiedenen Schulen, die sich hier um die Gothik reihen, mit einander zu vergleichen.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Renaissancestil. Ursachen seiner Verbreitung in den abendländischen Staaten und insbesondere in Spanien.

Als im 15. Jahrh. eine Reihe der merkwürdigsten Ereignisse jene wunderbare Umgestaltung im Leben der Völker verursachte, waren die bildenden Künste nicht die letzten, die diese überraschende Wandlung der Ideen, Institutionen und Stimmungen an sich erfuhren. Die dreihundertjährige Herrschaft des gothischen Stils unterlag fast plötzlich einem neuauftauchenden von ganz verschiedenen Principien und völlig anderem Ursprung, welcher neuerwachten Bedürfnissen zu entsprechen im Stande war.

Dies war der sogenannte Renaissancestil, dessen erste Keime in Italien zu Anfang des 14. Jahrh. unter Arnolfo di Lapo, Giotto, Gaddi und Orcagna aufsprossten, den im 15. Jahrh. Brunelleschi und Alberti reifen und sich befestigen liessen, bis er wenig später mit seinen antiken Reminiscenzen und seiner Hinneigung zu orientalischen Formen in die christlichen Staaten Europas eindrang, wo sein Vorgänger damals ohne Nebenbuhler herrschte. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, wie schnell er ihn verdrängte, wie entschieden er Alles der Macht des Verstandes unterwarf, was vorher der Phantasie gehorcht hatte; die Materie errang das Uebergewicht über die Idee, das formelle Moment über das gefühlsmässige; Nachahmung trat an die Stelle ursprünglicher Eigenthümlichkeit, der Klassicismus der römischen Kaiser an die Stelle jener religiösen Begeisterung der christlichen Kunst im Mittelalter, immer jedoch an das Nationalgefühl, an den Stolz, an das moralische Bewusstsein der Völker appellirend. Die Ursachen dieses raschen Wechsels liegen in der Natur der

modernen Gesellschaft, in ihren Fortschritten, ihrer sittlichen und politischen Regeneration während des 15. Jahrh. Alles half damals mit zu der Begründung einer neuen Existenz, zum Sturz der gothischen Traditionen. Der Feudalismus und die Communen hatten ihr Geschick erfüllt. Dahin war jene kriegerische und religiöse Begeisterung, die stürmische Unruhe, die Lust an colossalen Unternehmungen, die ausschliessliche Priesterherrschaft, und jene individuellen Richtungen und Einrichtungen, die unter den einzelnen, durch Vermischung der germanischen Stämme mit den Trümmern des römischen Reichs gebildeten Völkern sich entfaltet hatten. Ein gemeinsamer Impuls schien jetzt alle christlichen Nationen des Orients zu durchdringen, sie auf gemeinsame Ziele hinzuweisen und ihnen bei gleichen Bedürfnissen gleiche Mittel der Regeneration an die Hand zu geben.

In Deutschland richtet Maximilian das niedergebeugte und zerrissene Reich wieder auf, das nichts von seiner früheren Macht übrig behalten hatte, als einen verachteten Namen und die leere Erinnerung an die einstige Grösse. Die Concilien zu Basel und Constanz befriedigen seine Ansprüche und geben ihm neuen Glanz. Die Anmassungen und unruhigen Gelüste des englischen Adels empfangen von der Energie und Strenge Eduards VI. die ersten Schläge, die ihn zwingen, sich vor dem Throne zu beugen. Ludwig XI. und Carl VIII. bändigen in Frankreich den Feudalismus. Die beiden Kronen von Aragon und Castilien vereinigen sich für immer auf den Häuptern der katholischen Könige und die iberische Halbinsel wird ein einiges Königreich. Inzwischen wirken die regelmässige Steuerverwaltung, die Schöpfung einer stehenden Miliz und die Festigung der Throne erneuernd auf das Regierungssystem, indem sie seine Kraft und sein Ansehen erhöhen. Ludwig XI. in Frankreich, Heinrich VIII. in England, Fernando V. in Spanien erweitern und kräftigen die königlichen Prärogativen; sie erlassen neue Gesetze, stellen die Ordnung im Innern her, beschützen die Interessen der Communen, erweitern die Handelsbeziehungen, dehnen den Verkehr zur See aus und organisiren die Industrie in hierarchischen Corporationen. Unter dem Schutze der „cartapueblas" verlieren die gewerbtreibenden Klassen die Furcht vor den Ritterburgen und arbeiten sich zu einem Wohlstand und einer Bedeutung empor, die ein durch eigene Schuld herabgekommener Adel ihnen vergebens streitig zu machen sucht. Mit der Beendigung der Kreuzzüge und der Zurückwerfung der Ungläubigen auf die andere Seite der Meerenge verliert das Ritterthum seinen Zweck und mit diesem nach und nach seinen Geist, seinen idealen Schein und seine wirkliche Kraft.

Das religiöse Schisma, das damals zuerst in Gestalt theoretischer Controverse und geistigen Zweifels langsam auftrat und in der Folge zu Krieg und Umsturz bestehender Verhältnisse und

Throne führte, eröffnete wohl den Reigen dieser den politischen und socialen Zustand umgestaltenden Mächte. Und nicht allein die abendländischen Völker wurden dergestalt bis in ihre Wurzeln erschüttert durch eine bisher unbekannte Unruhe, deren Ursprung nicht mehr in den Festungen der Feudalherren zu suchen ist; das lange schon hinfällige und gedemüthigte griechische Kaiserreich kam zu Falle, wurde von der Wucht des krummen Säbels in Stücke gehauen, und die Kuppel der Aja Sofia trug an Stelle des constantinischen Labarums den Halbmond. Die griechischen Künstler und Gelehrten, die sich dem türkischen Joch entziehen wollen, retten die Reste ihrer Litteratur und die Traditionen der antiken Welt nach den italischen Staaten hinüber, wo ihre Kenntnisse zur Restauration der klassischen Studien fruchtbar mitwirken. Nicht dass sie, wie man lange glaubte, dieselbe hervorgerufen hätten; schon vor ihrer Auswanderung war der Anstoss geschehen, die vergessene Cultur des alten römischen Reichs wieder lebendig zu machen. Aber ihr wiedererweckter Glanz war zu blendend, um ihre Jünger nicht ganz gefangen zu nehmen. Nachahmung trat nun an die Stelle originalen Schaffens, archäologische Forschungen lähmten den Flug der inneren Begeisterung, und Gelehrsamkeit erstickte die geniale Kühnheit nationaler, christlicher, unabhängiger Entwicklung der Volksgeister.

In jenen Tagen der Wiedergeburt, wo der Gedanke die Fesseln brach, die ihn an die Vergangenheit knüpften, um sich frei der Zukunft hinzugeben, erscheinen uns Dante und Arnolfo di Lapo, Giotto und Cimabue an der Grenzscheide zweier Epochen, einer abklingenden, deren Begeisterung und Idealismus sich ausgelebt hatten, und einer anbrechenden, in der die materiellen Interessen herrschen, eine kalte Politik und kühle Nachahmung, eine Richtung auf das Positive zur Geltung kommen sollte. Und so sind jene Geister der poetischste und erhabenste Ausdruck der christlichen Kunst und zugleich die ersten Apostel der Renaissance. Ihre Schöpfungen kündigen dieselbe an, so sehr sie immerhin von den „letzten Seufzern“ des mit ihnen verscheidenden Spiritualismus durchweht sind und eine Originalität bekunden, die sich nun dem Geschmack der Rationalisten (preceptistas) und Nachahmer unterwerfen sollte; sie schwärmen mit dem Mittelalter und raisonniren mit der Epoche der Philosophie und stehen als Marksteine zwischen zwei grossen Lebensaltern der Welt.

Es ist hier nicht der Ort, die Ereignisse zu schildern, die den gewaltigen Umschwung der Cultur bewirkten. Jene obenerwähnte Wiederbelebung des klassischen Alterthums, die auf die Entwicklung der Künste den nächsten Einfluss hatte, ging zunächst von Florenz und Rom aus. Hier war die grösste Zahl der alten Denkmäler beisammen, die grossartigsten Reste aus der Kaiserzeit. Und auch bevor man ernstlich daran ging, sie zu studiren,

war ihr Andenken bei den Italienern noch nicht völlig erloschen, als der gothische Stil von den Ufern des Rheins bis an die Säulen des Herkules mit seiner Alleinherrschaft sie in die Vergessenheit gedrängt hatte. Denn wenn auch die Gothik einigen Einfluss auf die italienische Baukunst ausübte, ohne jemals Fortschritte zu machen, so wurden doch die Bauten in diesem Stil als aus der Fremde eingeführt angesehen, eine phantastische Curiosität, die auf einem mit klassischen Reminiscenzen erfüllten Boden nicht recht heimisch werden konnte. In den dem Orient benachbarten Provinzen, wo das Andenken an das Exarchat fortlebte, hatte man, mehr oder weniger keusch und rein, den byzantinischen Stil angenommen. In den südlichen Gegenden hatte der verderbte und modificirte lateinische Stil das Uebergewicht, im römischen Gebiet die Nachahmung der alten Basiliken. Orientalischer und lateinischer Geschmack vereinigten sich bei den lombardischen Bauten und gaben ihnen einen eigenthümlichen Charakter, während man in Toscana mit grösserer Correctheit und geringeren Abweichungen von den rein lateinischen Formen baute. Während des ganzen Mittelalters waren in Italien die halbkreisförmige Arkade, die Säule und die Weise der römischen Ornamentirung nicht völlig in Vergessenheit gerathen. Nur als die Kreuzzüge jenen mächtigen Einfluss auf die Künste ausübten und den orientalischen Geschmack im Occident verbreiteten, tauchte auch hier eine vorübergehende Neigung zum gothischen Stil auf, und eine kleine Anzahl von Monumenten war die Frucht derselben. Aus diesem Grunde war jetzt, wo man die Reste der Litteratur und Kunst des alten Roms eifrig studirte und über ihre neu erscheinende Grösse erstaunte, kein Kampf der Renaissance mit gothischen Conventionen und gothischer Technik nöthig. Sie hatte nur die Traditionen zu berichtigen und die Bahn strenger zu verfolgen, von der ein vier Jahrhunderte langer Gothicismus sie nicht abzulocken vermocht hatte.

Die ersten Keime der Renaissance entdeckt man schon in Santa Maria del Fiore zu Florenz, einem Werk Arnolfo di Lapo's, der im Jahr 1298 den Grundstein legte. An diesem wunderbaren Gebäude strebt der Halbkreisbogen den Spitzbogen zu verdrängen; das System der horizontalen Linien tritt theilweise an die Stelle des der vertikalen; statt der kühnen Thürmchen und Spitzen sehen wir ein Agglomerat von Kuppeln nach orientalischer Art, und eine dunkle Erinnerung an die Raumvertheilung des römischen Stils und seine edle Einfachheit liess die Gruppirung, die pyramidalen Formen, die bunte Decoration der blühenden Gothik vergessen. Giotto indessen, der in der Malerei denselben Umschwung bewirkt, der sich schon in der Architektur geltend gemacht, Taddeo Gaddi, der die neue Bahn weiter verfolgt, Orcagna, der einen römischen Zug hinzubringt, führen Arnolfo's Entwürfe weiter aus, bis sie bald darauf Brunel-

leschi mit noch entschiednerer Annäherung an die Antike glücklich vollendet.

Dieser grosse Meister, der 1377 geboren und ein Schüler des Donatello war, entwickelte das neue bauliche System zu einem eigenthümlichen Stil und hatte viele sehr berühmte Nachahmer. Er begann den Palazzo Pitti, den Ammanati zu Ende führte; von ihm rühren ferner her: die Capella de' Pazzy, die Kirchen San Lorenzo und Santo Spirito und die gewaltige Kuppel, mit der er in Florenz den Dom Santa Maria del Fiore beendete. Dann kam Leon Alberti, mit grosser Eleganz und Feinheit, schlankeren Proportionen und schöneren Ornamenten. Zeugniss seiner vervollkommneten Kunst ist die Kirche San Andreae in Mantua, und die Restauration von San Francesco in Rimini, aus dem Jahre 1450, deren gothische Façade er, wie überhaupt ihren ursprünglichen Charakter, völlig umschuf. Pietro und Martino Lombardo arbeiteten zu Venedig in demselben Stil, und Bramante endlich, Raffaels Lehrer in der Architektur, vollendete seine Läuterung und schuf herrliche Nachbildungen der alten Baudenkmäler aus der Kaiserzeit, die freilich bei aller Schönheit und Noblesse die majestätische Strenge und Würde der Alten nicht erreichen. Wir nennen darunter die schöne Kuppel von Santa Maria delle Grazie in Mailand, aus dem Jahr 1495, und die Façade des Palazzo Giraud, eine der Zierden Roms.

Italien war in dieser Epoche der Schauplatz hartnäckiger Kriege, der Gegenstand der europäischen Politik, der Sammelplatz ausgezeichneter Fremden, die hier als Diplomaten, Krieger oder Künstler zusammenströmten, gelockt von den Reizen einer neuen Civilisation und dem Zauber des neuentdeckten und verjüngten Alterthums. Auf den Flügeln des Ruhms, den es genoss, wurde da der Renaissancestil über die Alpen und Apenninen getragen und mit reissender Schnelligkeit über ganz Europa verbreitet.

Unter den Nationen, die besonders vorbereitet waren, seine Principien aufzunehmen und zu würdigen, war vielleicht keine vorgeschrittener, als die spanische, keine, deren sociale Entwicklung so dahin drängte, an die Stelle der gothischen Formen andere zu setzen, die mit den Bedürfnissen, wie sie die neue Civilisation geschaffen, besser in Einklang standen. Denkwürdige Ereignisse, tiefgreifende Reformen in der politischen und bürgerlichen Ordnung der Dinge, in der Cultur, in den Rechten und Interessen der Gesammtheit wie des Einzelnen hatten diesen Umschwung vorbereitet. Die spanische Monarchie war unter dem Scepter der katholischen Könige völlig regenerirt worden. Ihr früherer Gothicismus, ihre blutigen Parteiungen, ihre unselige Zersplitterung hatten entweder aufgehört, oder nur einige Spuren ihres Daseins zurückgelassen. Acht Jahrhundert lange Wünsche

waren erfüllt. Granada war eine spanische Provinz, die Königreiche Aragon und Castilien unter Einem Scepter vereinigt. Die beiden Sicilien, Neapel, die canarischen Inseln und die jüngsten Entdeckungen des Columbus erhöhten ihren Glanz und ihre Macht. Ihre Heere fochten ruhmvoll in Italien, triumphirten in Toro über die Portugiesen, setzten den Ansprüchen derselben ein Ziel und nöthigten sie, um den Frieden zu bitten, den sie kurz vorher verweigert hatten. Die afrikanischen Küsten sahen sich fortwährend von ihren Geschwadern bedroht, an den fremden Höfen vertraten die spanischen Gesandten mit würdigem Stolz Spaniens Rechte. Die heilige Hermandad, das Verbot, im Innern des Reichs die alten Ritterburgen wieder aufzubauen und neue zu errichten, das der Krone einverleibte Grossmeisterthum der militärischen Orden, die Verordnungen der Hauptstädte und der Genossenschaften, dies Alles erwirkte dem Einzelnen persönliche Sicherheit, den Städten den Einfluss, der ihrem Fleiss und ihrer Bedeutung zukam. Eine stehende Waffenmacht, über welche die Regierung verfügen konnte, vielleicht eine der ersten, die in den modernen Staaten organisirt wurden, hielt alle anarchischen Versuche nieder. Die alten Gesetzbücher wurden entweder abgeschafft, oder erlitten bedeutende Veränderungen, während zugleich der Grund zu einer einheitlichen allgemeinen Gesetzgebung für alle castilischen Lande gelegt wurde, und das Concordat die Kronregalien sicherte. In den Cortes von Toro leuchtete der Fortschritt der Civilisation durch, das gute Einvernehmen zwischen König und Volk, das Streben nach einer regenerirenden Politik und die Achtung vor den Gesetzen. Eine Folge so wichtiger Verbesserungen der Verwaltung und ein Zeugniss für ihre Energie und Stärke war die Belebung des Binnenhandels, die Erleichterung des Verkehrs, die Hebung der Industrie; Sevilla verwandelt sich in einen ungeheuren Stapelplatz, von dem aus sich die bewunderten Produkte Indiens und Amerikas in Umlauf setzen. Männer wie Jimenez de Cisneros, Cardinal Gonzalez de Mendoza, Alonso de Quintanilla, Santangel, Hernando de Talavera, gleich ausgezeichnet durch Talente, Loyalität, Geschäftsgewandtheit und Erhabenheit des Charakters, unterstützen als treue Rathgeber ihrer Könige aufs Lebhafteste diese Reformen, diese Förderung der nationalen Interessen und die Verbreitung der Wissenschaften.

Schon unter den früheren Herrschern hatten die Schulen der Araber, ihre Uebersetzungen der griechischen Autoren, ihre Poesie und ihre Künste die Cultur auf eine hohe Stufe gebracht. Don Alonso der Weise und D. Juan II. hatten die Wissenschaften gepflegt; die Schriften D. Alonso's de Cartajena, D. Alonso's de Madrigal, des Marques von Santillana und des D. Enrique de Villena waren veröffentlicht. Aber in demselben Jahre, 1474, wo Isabella die Katholische den Thron von Castilien bestieg, erschien

die Buchdruckerkunst in Spanien; die erhabene Fürstin hielt sich selbst einen Hofbuchdrucker; in keiner bedeutenden Stadt darf eine Presse fehlen. Die Universität von Salamanca nimmt durch eine heilsame Reform einen neuen Aufschwung; hervorragende Talente schmücken sie und machen sie berühmt. Der Erbe des Condestable von Castilien erklärt die Naturgeschichte des Plinius, Torres und Salaya lehren Astronomie, Ramos und Fermosel Musik, Lebrija und Arias Barbosa Latein und Griechisch. Palencia verfasst sein Wörterbuch und seine Uebersetzungen des Plutarch und Josephus, Hernando del Pulgar seine „Berühmten Männer" und seine Chroniken, Pedro Martir de Angleria seine Decaden, Diego de Valera seine Chronik, Alonso de Córdova seine astronomischen Tafeln, Diego de Almela sein historisches Handbuch. Es blühen die Vergara's, Zamora, Coronel und Lopez de Zutense. Antonio del Rincon legt in der Malerei einen Theil der gothischen Steifheit ab und verleiht ihr grössere Anmuth und Lebendigkeit, und Siloe macht den guten Grundsätzen der griechischen Schule Bahn.

Viele Spanier gehen auch in der Fremde neuen Ideen nach, um sie dann in ihr Vaterland heimzubringen. Pinciano zeichnet sich in Italien aus, Siliceo und Victoria in Frankreich, und berühmte Fremde finden am spanischen Hof und im königlichen Palaste selbst die schmeichelhafteste Aufnahme. So z. B. Martir de Angleria, Marineo Siculo, Juan Pablo Oliver und Antonio Blaniardo.

Auch der castilische Adel lässt sich jetzt herab, seinem alten Glanz durch die Pflege der Wissenschaften neuen Zuwachs zu verleihen. Die erlauchten Namen der ersten Würdenträger Castiliens finden sich unter der Zahl der Schüler des Mailänders Pedro Martir de Angleria; so der Herzog von Braganza D. Juan de Portugal, der Marques de Mondéjar, D. Alfonso de Silva, D. García de Toledo, Villahermosa, D. Pedro Giron, der Marques de Vélez. Nicht minder edle Schüler hatte Marineo Siculo, der zuerst an der Universität Salamanca, dann am Hofe selbst lehrte. Der wissenschaftliche Impuls ging vom Throne selbst aus; die Granden empfingen ihn zuerst und theilten ihn dann den übrigen Klassen mit. Poesie, Geschichte, Alterthumswissenschaft, die gelehrten Sprachen werden mit gleichem Eifer getrieben. Es entstehen Cancioneros, Chroniken, Uebersetzungen der Klassiker; das Latein wird allgemein, das Spanische verfeinert und vervollkommnet sich, Alles geschieht, um den litterarischen Glanz des 16. Jahrh. vorzubereiten.

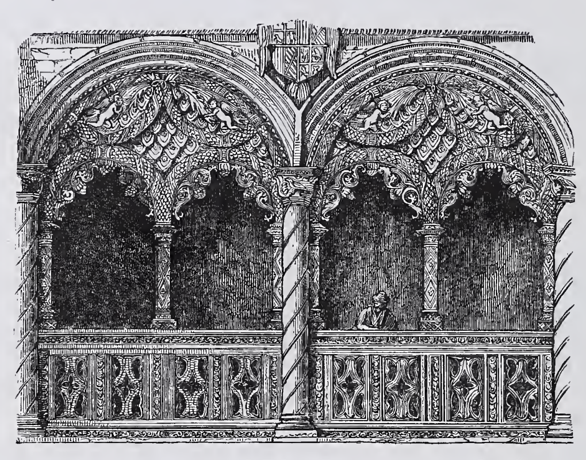
Rechnet man nun noch die verschwenderischen Schauspiele und öffentlichen Feste hinzu, die seit Juan II. sich immer reicher entfalteten, jene Turniere von Orbigo und la Tela, die Feste, die mit wahrhaft orientalischer Pracht im Jahr 1427 in Valladolid der Infantin Doña Leonor zu Ehren, und vom Grafen Haro zur

Feier der Durchreise der Prinzessin Doña Blanca durch Briviesca im Jahr 1440 veranstaltet wurden; ferner die Theatervorstellungen, die den Hof entzückten und die ersten Versuche der spanischen dramatischen Muse waren, die Zusammenkunft der Fürsten von Castilien und Frankreich an den Ufern des Vidasoa, ihre Hochzeit zu Guadalajara, wobei eine Nachahmung der Nachtfeste Caligula's von den Hofleuten aufgeführt wurde, — nimmt man dies Alles zusammen, so begreift man, wie seit der Mitte des 15. Jahrh. die spanische Nation vorbereitet war, die wieder erweckte klassische Architektur freudig zu begrüssen, die sich mit dem litterarischen Geschmack der Zeit begegnete und dem Bedürfniss nach Pracht und Ostentation genügte.

Gerade dieselben Personen, die sich mit Eifer in die klassische Litteratur vertieften, besassen auch durch ihr Vermögen und ihre sociale Stellung die Mittel, neue Bauten mit grossen Kosten aufzuführen. Jene Granden, die durch die Politik der katholischen Könige an den Hof gezogen wurden, konnten mit ihrem durch klassische Studien umgewandelten Geschmack sich in ihren derben gothischen Vesten nicht mehr wohl fühlen. Auch waren die meisten aus der Zeit ihrer Grossväter in Tagen der Unruhe und Anarchie zerstört worden, das Gesetz verbot ihre Zinnen und Thürme wieder aufzubauen, und die ganze Einrichtung des jetzigen Lebens erforderte angenehme Wohnungen mit Gallerien und Altanen, reichen Vestibülen und zierlichen Felderdecken, an Stelle des alten Schlossthurms, des Waffensaals und der Festungsthürme.

Hiezu taugten nun weder die Formen des gothischen Stils, noch seine schweren Mauerzinnen, Thürmchen, durchbrochenen Spitzen und sein pyramidaler Aufbau. Die Renaissance mit ihren Horizontalen, ihrer Eintheilung in Geschosse von geringer Höhe, ihren ebenen kassettirten Plafonds, ihren Halbkreisbögen und einfachen Projectionen besass alle Eigenschaften, die beim Palastbau in Betracht kamen, und bei bürgerlichen Gebäuden erforderlich waren, wo überhaupt die Gothik, wenn sie hie und da angewandt wurde, nur gezwungen und gedrückt erschien. So sind denn die ältesten Bauten in dem neuen Stil keine kirchlichen. Die italienischen Künstler, die Carl VIII. gefolgt waren, als er von seiner Expedition nach dem Königreich Neapel wieder nach Frankreich zurückkehrte, und die, welche sich durch die Munificenz Ludwigs XII. und der Grossen seines Hofes dort fesseln liessen, bethätigten ihre Kunst nicht zuerst an Kirchen, sondern an Palästen. Der Palast des Cardinals d'Amboise in Gaillon in der Normandie, gegen 1510 von dem Veroneser Giocondo erbaut, ist älter als irgend ein anderes bedeutenderes Gebäude, das in Frankreich im Renaissancestil ausgeführt wurde; und dasselbe war in Spanien der Fall.

Wenn man bei der Kathedrale von Salamanca vom Jahr 1512 und bei der von Segovia von 1525 den gothischen Stil vorzog, so wurde das Collegium von San Gregorio zu Valladolid, 1488 begonnen, im Renaissancestil erbaut; ebenso das von Santa Cruz in derselben Stadt, vom Jahr 1480, das erzbischöfliche Stift zu Salamanca, 1521, das Findel-



Arkade im Hof des Collegiums von S. Gregorio zu Valladolid.

haus zu Toledo, 1504, sämmtlich unter der Leitung spanischer Künstler, die, in der Schule der Gothik gebildet, darum nicht minder in der reissend um sich greifenden neuen sich auszeichneten. Dieser Unterschied, den man in der Anwendung der beiden Stile machte, beweis't, dass man ihren wahren Charakter erkannte, dass nicht bloss die Mode und der Einfluss der klassischen Studien oder die antiken Ruinen, sondern der neue Zustand der Gesellschaft und ihre veränderten Bedürfnisse der italienischen Kunst so rasch Eingang verschafften. In Italien gab das Jahrhundert, in dem er aufkam, dem neuen Stil den Namen des Cinquecento; in Spanien wurde er der Platereske Stil genannt, vielleicht weil die berühmten Goldarbeiter (plateros), die damals blühten, ihn mit glänzendem Erfolg bei ihren höchst zierlichen, sauber und mühsam ausgeführten und reich verzierten Arbeiten anwandten. Wie die Spanier unter den Ersten waren, die ihn einführten, so trugen sie auch vorzüglich dazu bei, ihn berühmt zu machen, durch die Menge und Trefflichkeit der Bauten, die kostbaren Details, die sinnreichen und mannigfaltigen Capriccios und die einzig schönen Sculpturen. Ein flüchtiger Ueberblick über die Entwicklung und Verbreitung der Renaissance auf der Halbinsel wird dies bestätigen.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Charakteristik der Renaissance in Spanien; ihre Einführung und die bedeutendsten Bauten dieses Stils.

Die Kathedralen von Salamanca und Segovia waren die letzten gothischen Gebäude von Bedeutung und reicher Ausführung, die in Spanien entstanden und die lange Periode von vier Jahrhunderten abschlossen. Es kamen die ersten Jahre des 16. Jahrh., und schon zeigten sich die äusserst freien und ungenauen Nachahmungen der heidnischen Architektur unter uns, schwache und mühsame Versuche jener Reform, die durch den Fortschritt der Bildung und den Wechsel der Ideen hervorgerufen wurde. Damals blühten unter andern berühmten Meistern Anton und Enrique de Egas, Francisco de Colonia, Pedro Compte, Macías Carpintero, Pedro Gumiel, Juan de Badajoz, Juan de Alava, Meister Ximon, Diego de Riaño, Alfonso Rodriguez, Juan Campero, Juan Gil de Hontañon, Diego Siloe, Fernan Ruiz und Juan de Ruesga, alle in der gothischen Schule gebildet, aber viele von ihnen trotzdem dem Geist der Zeit und der Renaissance zugewandt, ohne der Gothik darum abtrünnig zu werden. So haben wir von Diego de Riaño in der Kathedrale von Sevilla drei verschiedene Arbeiten in den verschiedenen damals bekannten Stilen, die gothische „Sacristei der Kelche", die Hauptsacristei im Renaissance-, und den Kapitelsaal in vollständigem griechisch-römischem Stil.

Dieser Eklekticismus in der Kunst war dem merkwürdigen Uebergang gewiss angemessen, der von der gothischen zur modernen Gesellschaft, von den germanischen zu den romanischen Tendenzen, von den mittelalterlichen Traditionen zu denen der Cäsarenzeit Statt fand. In jenem plötzlichen Umschlag, wo die Kunst von der Kirche mit fortgerissen profan wurde, kamen die Jahrhunderte lang vergessenen Formen des Heidenthums wieder in Aufnahme, und mit ihnen wiederholten sich einige der Umstände, durch die sie im römischen Reich hervorgebracht worden waren. Der Geist der christlichen Welt war nicht mehr derselbe, der die Altäre des Polytheismus umgestürzt, die Wehklagen des Propheten an die Stelle der Gedichte eines Ovid und Lucrez gesetzt und durch die Kasteiungen der Katakomben die üppigen Saturnalien und den schändlichen Kybele-Cult verdrängt hatte.

Wiederum sollten die Künste wie im Alterthum nur zur sinn-

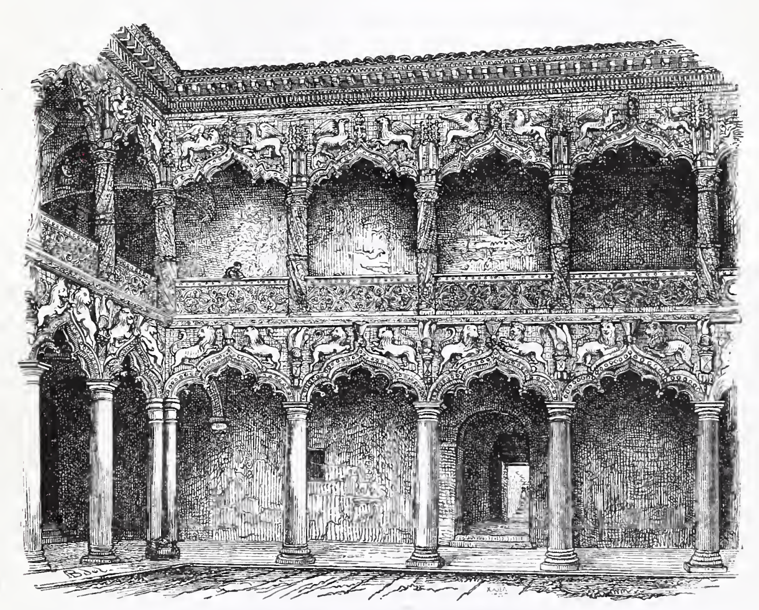
lichen Ergötzung dienen, während sie im Mittelalter das Amt hatten, Geist und Sitten der Menschen zu heben und zu reinigen und auf ein künftiges Leben vorzubereiten. „Der Katholicismus (sagt der Verfasser eines Artikels der Quarterly Review über die spanischen Architekten) lag noch immer auf den Knieen und heftete im Gebet die Augen an die Erde, aber er erhob sie dann mit lüsterner Begier, um die sinnliche Schönheit zu bewundern.“ Die Schönheit war nicht mehr das Mittel, sondern der Zweck der Kunst, und Glauben und Tradition wurden dem Cultus der Schönheit geopfert.

So mussten denn die Grotesken und Friese, die Rafaël von Urbino aus den Thermen des Titus copirte, jene geistvolle und reiche Ornamentation in wahrhaft orientalischem (?) Charakter, auch bei den Spaniern eine günstige Aufnahme finden, bei denen durch eine lange Reihe von Jahren Geschmack und Künste der Araber sich eingebürgert hatten und ihre reizvollen Monumente, mit unendlichem Zierath ausgestattet, überall um so mehr der Nachahmung und dem Studium sich darboten, als sie schon ein nationales Ansehn gewonnen hatten.

Indem aber die Spanier die Architektur der Restauration von den Italienern herübernahmen, verfuhren sie dabei auf ihre eigene Art. In Italien hatte seit lange der römisch-byzantinische Stil fast ausschliesslich geherrscht, dessen Formen den griechisch-römischen näher standen, als denen irgend einer andern Schule, und sich daher mit Leichtigkeit jetzt dem neuen Stil unterwarfen. In Spanien dagegen herrschte damals allein die Gothik, die ihm diametral entgegengesetzt war und nichts thun konnte, als seine Säulen annehmen, indem sie sie verlängerte, seine Halbkreisbögen an Stelle ihrer Spitzbögen setzen, auf Kosten der Gewölbe, die niedriger werden und eine Veränderung ihrer ganzen Structur erleiden mussten, sich seiner Gravität annähern, indem sie ihre charakteristische Schlankheit und Leichtigkeit opferte, und um einfach zu scheinen sich ihrer reichen phantastischen Details entschlagen.

Damit dieser Uebergang nicht so gewaltsam sein möchte, und die einander widersprechenden Eigenschaften an den Bauwerken sich einigermaassen vertrügen, transigirte die Kunst mit den bestehenden Gewohnheiten und suchte zugleich den Respekt vor den alten Formen zu bewahren und doch durch Neuerungen zu reizen. Die ersten Versuche dieser Transaction brachten nicht gleich die Monumente der Cäsaren wieder zur Anschauung; nur ihre Grundzüge tauchten auf, mit einer augenfälligen Aenderung des ganzen Organismus; der arabische Geschmack, seine Ornamentirung, daneben die Schlankheit der gothischen Säulen und viele gothische Details vermischen sich mit den römischen Formen, und aus dieser seltsamen und befremdenden Combination geht der sogenannte platereske Stil hervor.

So sieht man an den Gebäuden dieses Stils dorische und korinthische Säulen von grösserer Höhe und Dicke, als ihr Charakter eigentlich verträgt, um sich der Construction der hohen gothischen Räume anzubequemen; die kleinen Ornamente der



Hof im Palaste der Herzoge del Infantado zu Guadalajara.

Flammen, Mäander und Schaufeln (?) an Stelle des Zacken- und Blattwerks und der Baldachine; römische Giebel in gothisch-germanische Pyramidenform zugespitzt, halbkreisförmige Arkaden, die ein zweites Geschoss beherrschen, um die Höhe der Spitzbögen und überhöhten Gewölbe zu erreichen; Pilaster und die Mauerflächen zwischen ihnen mit phantastischen Reliefs bedeckt, anstatt der gothischen Pfeilerbündel mit den Vorsprüngen und Zacken, die sie bekleideten; mit einem Wort die antike und moderne Formenwelt in offenem Kampf, den kein Talent des Künstlers versöhnen konnte.

Elemente, die den übrigen Nationen fehlten, mussten in Spanien auf die Bildung des neuen Stils einen mächtigen Einfluss ausüben. Kaum existirte als Vorbild der Nachahmung ein römisches Gebäude, während die arabischen, wenn nicht vollständig von den christlichen Architekten copirt, ihnen doch einen Theil ihrer Ornamentirung und jenen orientalischen Hauch an die Hand gaben, dem man selbst in der reinsten kirchlichen Gothik nicht selten begegnet. Als die Renaissance in die Halbinsel eindrang, hatte

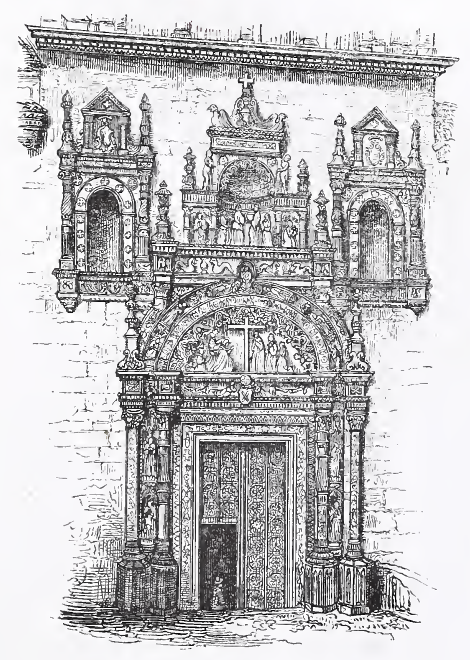
der Orientalismus schon das Bürgerrecht erlangt, sein Ursprung war vergessen und an vielen unserer Bauten war er so zu sagen hispanisirt worden.

Jetzt, da ein neuer Typus Eingang fand, war diese Convention, weit entfernt sich dagegen zu sträuben, vielmehr beflissen, ihm entgegenzukommen und ihn zu kräftigen durch Anwendung ihrer Formen, die natürlich und wie von selbst geschah. Die Zackenbögen, welche die Araber eingeführt hatten, die gezackten Wellen, welche die Mauern der Moscheen bekrönten, die Zinnen und viereckigen Thürme der moresken Gebäude, ihre zierlichen und sinnreichen Band- und Stabverschlingungen drangen in den plateresken Stil ein und wechselten dort ab mit rein lateinischen Ornamenten.

Dieser Arabismus begegnet uns besonders in dem alten Königreich Aragon; nicht allein viele Häuser und Schlösser, sondern auch einige Kirchen, die dort seit dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrh. entstanden, lassen ihn durch die bezeichnenden Merkmale des Renaissance-Stils durchschimmern. Möglich, dass die aragonesischen Adligen, als sie um diese Zeit von der Eroberung des Königreichs Granada und der Einnahme der Hauptstadt durch das katholische Königspaar zurückkehrten, die Erinnerung an ihre Triumphe gern festhalten, und, von der fremdartigen Schönheit der arabischen Bauten eingenommen, ihre Decoration theilweise an den damals im Bau begriffenen Werken anbringen wollten, bei denen eben jener neue Stil zuerst schüchtern und unverstanden angewandt wurde. Auf diese Weise erhielt er bei seinem ersten Auftreten einen besonderen Charakter, der ihn wesentlich von der Renaissance anderer Nationen unterscheidet. In der Folge ward seine Physiognomie entschiedener römisch und zuletzt identisch mit dem Stile, den Brunelleschi und seine Proselyten über ganz Europa verbreiteten, wie man dies seit den Zeiten der Badajoz, Covarrubias, Valdevira und anderer berühmter Architekten des 16. Jahrhunderts gewahr wird.

Zuerst begegnet uns diese Schule mit der seltsamen Stilmischung, aus der sie hervorging, an den Façaden, die an die Stelle der gothischen traten; wenn sie aber auch an römische Glieder, ohne ihre Proportionen freilich und ihr Verhältniss zum Ganzen, erinnern, so kommen doch noch keine fortlaufenden und vollständigen Gesimse vor, noch auch sieht man jene architektonische Combination, die verschiedene Abtheilungen zu einem Ganzen zusammenordnet. An der Hauptfront eines Gebäudes wurde der Eingang mit Säulen auf Piedestalen und Halbkreisbögen verziert, darüber brachte man ein oder mehre kleine Geschosse an und schmückte das Ganze mit kleinen und sorgfältigen Zierathen; Ornamente wechselten ab mit Figuren; zu den Seiten öffneten sich Fenster, deren Einrahmung aus der Mauer hervortrat, und

unten keine andere Stütze hatte, als einfache Kragsteine. Trotz ihrer ausserordentlichen Willkürlichkeit ist diese Composition fast immer geistreich und schön: die architektonischen Glieder dieses sehr entstellten römischen Stils verbinden sich in eigenthümlicher Weise, und die Details, durch welche sie sich besonders empfehlen,



Portal des Findelhauses (Hospital Santa Cruz) zu Toledo.

sind fein und sorgfältig ausgeführt. Dies ist z. B. der Fall an dem berühmten und kostbaren Portal des Findelhauses zu Toledo, das der Cardinal von Spanien, D. Pedro Gonzalez de Mendoza gründete, nach Zeichnungen und unter der Leitung des Enrique de Egas, der im Jahr 1504 den Grundstein legte. Dieser Bau, der einer der ältesten ist, die in Spanien im Stil der Renaissance entstanden, zeigt schon ein vom gothischen grundverschiedenes bauliches System, das jedoch in der Ornamentirung und der Anordnung der Theile weit abstand von dem, welches gleichzeitig in allen italienischen Staaten sich ausbreitete.

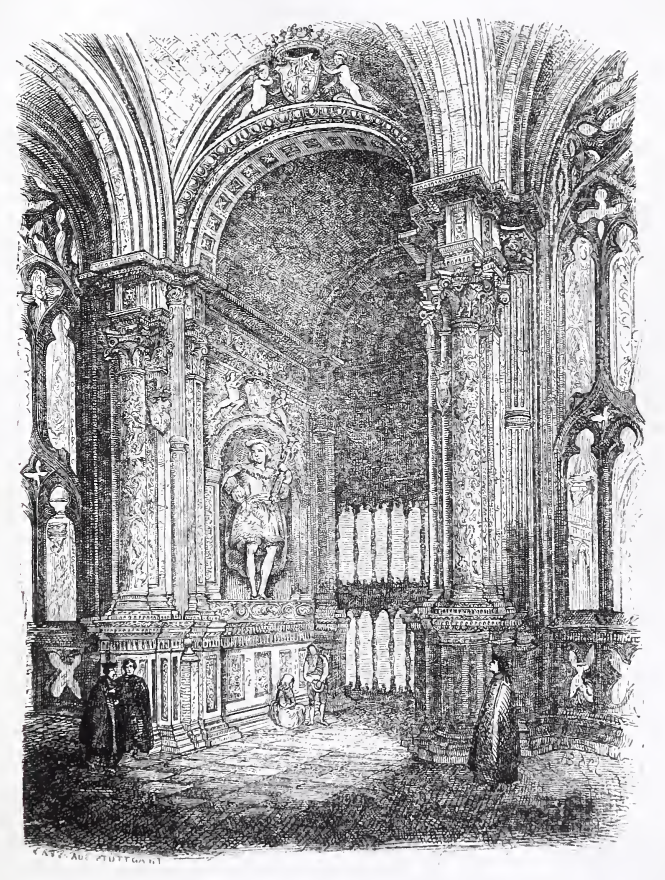
Früher als dieses aber entstanden andere Gebäude im römischen Geschmack, als Vorläufer einer vollständigen Restauration der antiken Kunst; die Zeit ihrer Entstehung, die Künstler, welche sie ausführten, ihr wahrer Charakter, all dies hat weitläufige Untersuchungen erfahren, in denen Hypothesen häufig die Stelle

historischer Daten vertreten mussten und die Befriedigung der Gelehrsamkeit grösser war, als der Gewinn der Kunstgeschichte. D. Isidoro Bosarte hat in unsern Tagen die Behauptung aufgestellt, dass der Hieronymitermönch Fr. Juan Escovedo der Erste gewesen sei, der die griechisch-römische Baukunst in Spanien wiedereingeführt habe. Er gründet dies darauf, dass derselbe, als er im Auftrage des katholischen Königspaars den damals halbzerstörten berühmten römischen Aquäduct von Segovia reparirte, sich genau an dessen antike Construction gehalten und die fehlenden Bögen ganz nach dem Muster der erhaltenen ergänzt habe, so dass verschiedene Hände und Zeiten an dem Ganzen nicht zu erkennen gewesen. Aber der Halbkreisbogen allein macht die Restauration des römischen Stils nicht aus. Er ist, wenn man will, ein Hauptcharakteristicum desselben; aber noch viele andere müssen hinzukommen, damit man von römischer Schule sprechen könne. Dies ist bei dem Aquäduct von Segovia weniger als bei irgend einem andern Bauwerk der Fall, da er nur aus einer Reihe ungleicher Halbkreisbögen auf derben Pfeilern besteht, ohne jede Ornamentirung. Kein Gesims, keine Gliederung, nichts was einen architektonischen Körper bezeichnet, findet man an diesem Werk, das nichts desto weniger gerade durch seine grossartige Einfachheit bewunderungswürdig ist. Die Reparatur desselben ging denn auch unbemerkt vorüber, ohne irgend welchen ersichtlichen Einfluss auf die Bauweise der Zeit, und man fuhr noch ein Jahrhundert darauf fort, den Spitzbogen anzuwenden.

Aber selbst wenn man annimmt, dass der Padre Escovedo einer von denen gewesen, die dem römischen Alterthum ihr Studium zugewendet, so kann man doch nicht zugeben, dass er den ersten Platz unter den bewussten Nachahmern einnehmen soll. Als er die Leitung des Baues von Segovia übernahm, war er schon Mönch von Parral, wo er 1481 Profess gethan hatte. Nun aber ist es eine Thatsache, dass einige Zeit vorher Enrique de Egas beim Bau des Colegio mayor von Santa Cruz zu Valladolid beschäftigt war, einer Gründung des Cardinals D. Pedro Gonzalez de Mendoza, begonnen im Jahr 1480, vollendet 1492. An der herrlichen Façade, dem Hof und der Treppe dieses ansehnlichen Gebäudes bemerkt man die Grundzüge der Renaissance und jene seltsame Mischung gothischer und römischer Formen, die noch schärfer an dem schon erwähnten Findelhaus zu Toledo hervortritt und an dem Colegio mayor zu Salamanca, dem sogenannten „erzbischöflichen“, das nach Rissen des Ibarra ums J. 1521 begonnen wurde.

In diesen und anderen Gebäuden der Halbinsel musste, wie schon bemerkt, die Renaissance einen originellen Anstrich erhalten durch die Reminiscenzen der noch immer vielfach geübten Gothik, durch die Technik, die mit dieser Eingang gefunden, durch

den Einfluss der arabischen Ornamentik, den besonderen Charakter der damaligen Sculptur und Schnitzerei und den Geschmack, der in der spanischen Gesellschaft seit den Zeiten D. Juan's II. sich ausgebreitet hatte. So zeigt uns der Kreuzgang am Col-



Thür der Kapelle der Reyes nuevos in der Kathedrale von Toledo.

legio mayor des Erzbischofs Fonseca zu Salamanca, nach Ibarra's Zeichnungen 1521 gebaut, eine Combination des plateresken Stils mit den klassischen Formen und einigen gothischen Reminiscenzen, indem das erste Geschoss aus halbkreisförmigen Bogenstellungen mit kanellirten Säulen, sehr dem römischen Stil sich nähernd, besteht, das zweite aus Geländersäu-

len, decorativen Kleinigkeiten und Details, die den Alten unbekannt waren. Die sogenannte Kapelle de Piedra-Buena, in der Klosterkirche des Ordens von Alcántara, auch ein Werk des Ibarra; das Colegio mayor de Cuenca in Salamanca; die Casa de Salinas (Salinenhaus, Salzmagazin) und das Thor von Zamora in dieser Stadt sind ebenfalls Versuche in der Renaissance, in denen, wie in verschiedenen andern Gebäuden derselben Epoche, die Züge früherer Stile zusammenfliessen.

An dem Kreuzgang der Kathedrale von Cordoba aber, der im J. 1523 unter der Leitung des Fernan Ruiz begonnen wurde, erscheint die Renaissance schon entschiedener, wenn auch noch nicht so prächtig entfaltet, wie in einigen späteren Gebäuden. Der Reiz der Mode und der steigende Werth, den man auf die Sculptur legte, machte viele Künstler der alten Schule abtrünnig und bewog sie, herrliche Bauten in dem neuen Stil auszuführen, die sich ausser ihrer bildnerischen Ausstattung auch noch durch glückliche Verhältnisse, Eleganz und gute Wahl der Formen auszeichneten. Alonso de Covarrubias, der sich weniger als andere Künstler seiner Zeit von der griechisch-römischen Bauweise entfernte, führte mit wahrhaft künstlerischem Genie 1531 die Kapelle der neuen Könige zu Toledo aus; 1534 den erzbischöflichen Palast zu Alcalá de Henares mit seinen korinthisirenden Säulen; im J. 1537 die Façade, das Vestibul und Atrium des prächtigen Alcázars von Toledo und 1546 den Kreuzgang von San Miguel de los Reyes in Valencia mit seiner Fülle zierlicher Sculpturen. In demselben Geschmack, aber mit grösserer Strenge und mässigerer Ornamentirung baute Bustamante das Hospital St. Johannis des Täufers in Toledo und restaurirte Vega den Palast zu Madrid.

Der Vorgang so ausgezeichneter Meister breitete die plateeske Architektur allerorten aus. Der Pomp und Putz der Gebäude nahm zu, je mehr die Glieder der griechisch-römischen Ordnungen verändert, die Säulen und Gliederungen entstellt, ihr wahrer constructiver Werth verkannt und die alte majestätische Einfachheit aus dem Auge verloren wurde. Diese Unregelmässigkeiten sollten nun unter dem reichen Apparat von Reliefs und Schnitzwerk verschwinden, in denen der grandiose Stil und die correcte Zeichnung der Borgoña's und Berruguete's mit einer Frische und einem Uebermuth hervortraten, dass die späteren gegen diese verschwenderisch reichen unnachahmlichen Sculpturen weit zurückstehen.


Im Hofe des erzbischöflichen Palastes zu Alcalá de Henares.

Ein gewisser Eklekticismus herrschte damals in der Or-

namentik, der dem Künstler erlaubte, allen geistreichen Einfällen ungebunden nachzugehen. An Stelle der scharfen Formen treten die runden ein; das Relief wird reichlicher verwandt, wenig erhöht, aus geschlängelten, entfalteten und zusammengerollten Stengeln bestehend, während überall Büschel und Knospen (??) vorspriessen. Von den Wandpfeilern und Zwischenwänden herab hängen Fruchtgewinde, Bänder und zierliche Festons. Die Friese füllen sich mit kleinen Sculpturen, anstatt der Säulen werden Baluster und reiche Kandelaber angewandt, bald Karyatiden von Wilden und Sclaven, bald Greifen und Pfeilerstützen. Blumenkörbe, Gruppen von Kindern, Wappenschilder verzieren die Giebel, und unter der mannigfaltigen Fülle des Bildwerks, das wie eine reiche Stickerei die Façaden einfasst, treten häufig Muscheln, geflügelte Genien, Vögel, Sirenen, Cherubim, Füllhörner und Laubwerk hervor, welche mit einem schwer zu beschreibenden Luxus das frühere kühne gothische Zackenwerk ersetzen. Mitten zwischen dieser künstlerischen Pracht trifft man auf attische Basen und fortlaufende Gesimse; der Spitzbogen wird nicht völlig verschmäht; auch der elliptische findet sich und die Gliederungen wahren ihren römischen Charakter, aber sie werden noch complicirter und vielfacher, als im römisch-byzantinischen Stil.

Von dem wunderbaren Totaleindruck solcher Bauten hat Spanien mehr als andere Länder herrliche Beispiele aufzuweisen. Wir wollen hier nur erwähnen: das Stadthaus von Sevilla; das von Barcelona; das Portal der Stiftskirche von Calatayud, vollendet im J. 1528 durch Juan de Talavera und Esteban Beray; die sehr schöne Hauptsakristei in der Kathedrale von Sevilla, vom Jahr 1533, nach Zeichnungen des Diego Riaño; das Seitenportal der Kathedrale von Granada, elegant und reich und von sorgfältigster, zierlichster Arbeit; der Kreuzgang von San Zoil zu Carrion mit seinem ausgesucht schönen Bildwerk, eine Arbeit des Juan de Badajoz; die Stiftskirche von Osuna mit ihrem glänzenden Portal, vom J. 1534; das San Nicolas Collegium zu Burgos; die frühere Universität zu Alcalá de Henares; das San Gregorio-Collegium zu Valladolid, mit seiner phantastischen seltsamen Ornamentirung; die casa de los Grallas in Barcelona mit seinem Giebel mit Festons und Kinderstatuen; die prächtigen Chorschranken in der Kathedrale von Zaragoza; das Kreuzschiff und andere Theile der Kathedrale von Burgos, Meisterarbeiten unserer besten Bildhauer; die sogenannte casa del Cordon ebenfalls in Burgos; die berühmte Kapelle de los Benaventes in Medina de Rioseco, die sich durch ihre vorzüglichen Pfeilerstützen auszeichnet; das Hauptportal des Hospitals von Santa Cruz oder des Findelhauses zu Toledo, das an kostbaren filigranirten Mustern und Prunk und Pomp vielleicht ohne gleichen ist; die Arbeiten des Alonso de Covar-

rubias im Alcázar von Toledo; die Klosterkirche San Esteban in Salamanca mit ihrem Kreuzgang und das Portal der Pfarrkirche Santa Maria zu Andújar.

Wenn von den schönsten Gebäuden plateresken Stils in Spanien die Rede ist, muss auch des herrlichen, dem Orden von Santiago gehörenden San Marcos-Klosters in Leon gedacht werden, dessen prachtvolle Façade nach Zeichnungen und Anfangs auch unter der Leitung des Juan de Badajoz ausgeführt wurde. Welcher Reichthum und welche Grossartigkeit! Wie viel Geschmack und Sorgfalt in der Decoration, mit der die componirte Architektur dieser Façade bekleidet ist! Wie schön sind alle Details! Die graziösen Festons und zierlichen Friese, die unzweifelhaft den Loggien Rafaels entnommen sind, die Medaillons am Sockel oder Basament, sämmtlich in streng antikem Geschmack, könnten für eine glückliche Leistung des Meissels eines Berruguete oder Becerra gelten, wenn wir nicht wüssten, dass diese Sculpturen unter der Leitung des Guillermo Doncel, Orozco und anderer untergeordneterer Künstler aus späterer Zeit gearbeitet worden sind. Nichtsdestoweniger sind sie nie im Stich erschienen, und — mit Scham gestehen wir es — befinden sich in einem so kläglichen Zustande, dass kaum eines unverstümmelt geblieben, und zwar nicht durch die zerstörende Macht der Jahrhunderte, sondern durch die Sorglosigkeit und Vernachlässigung der Menschen.

Diego Sagredo's Buch „las Medidas del romano“, schon 1526 erschienen, das als die erste in Spanien veröffentlichte Abhandlung über die griechisch-römische Architektur betrachtet werden kann und mit Anlehnung an Vitruv die Grundsätze der vier griechischen Ordnungen aufstellte, freilich dem herrschenden Zeitgeschmack anbequemt, dieses Buch leistete dem plateresken Stil neuen Vorschub und autorisirte die decorative Verschwendung jeder Art, indem es die componirten Kapitäle, die Geländersäulen, die Kandelaber und Medaillons annahm, welche in den Friesen der Gesimse, an den Säulenschäften, den Intercolumnien und Wandflächen in bunter Fülle angebracht wurden.

Wie hätte man diesem Luxus der Ornamentirung ausweichen sollen, da Alles zusammentraf, um ihn zu pflegen! Das Auge war zu sehr durch die reiche Gothik verwöhnt, um sich jetzt an der Nacktheit der griechisch-römischen Architektur zu begnügen, deren Verdienst nicht sowohl im Ornament, als in der wohllautenden Einfachheit der Profile und der feinen Combination der Verhältnisse beruhte. Man hatte damals wohl noch nicht hinlänglich eingesehn, dass das Ornament einen nothwendigen Zusammenhang mit der Construction haben, aus dieser hervorgehen müsse, nicht aus der Willkür der künstlerischen Phantasie. Die grossartigen Ruinen der alten Welt, die diese Wahrheit bezeugten, waren noch von Niemand studirt, und um aus ihnen wissen-

schaftliche Prinzipien zu abstrahiren, bedurfte es eines Geschmacks und einer Aesthetik, wie sie erst später zu finden waren. Daher war bei der Entwicklung des plateresken Stils in Spanien, mehr als das Vorbild der Fremde und die Kenntniss des römischen Alterthums, der ganze Zustand der Gesellschaft entscheidend, der auf das Glänzende und Prunkvolle ging. Die architektonischen Glieder verschwanden völlig unter der decorativen Ausstattung, auf die es allein abgesehen war.

Dass die Architekten sich beeiferten, das gothische Blatt- und Zackenwerk in treffliche Reliefs zu verwandeln und die Steinblumen und Baldachine in zierliche Sculpturen aus Michel Angelo's Schule, dazu bewog sie wohl mit die Vollkommenheit, welche die bildenden Künste damals erreicht hatten. Mit ihnen wurde von den Vornehmen Luxus getrieben, und ihnen widmeten sich die genialsten Kräfte mit erwünschtestem Erfolg. Die Nachwelt kennt den wohlverdienten Ruhm und die unsterblichen Werke von Gil de Siloe, Alonso Sardiña, Juan Antonio Ceroni, Felipe de Borgoña, Alonso Berruguete, Pedro Cicero, Miguel de Espinosa, Antonio Morante, Bernardino Ortiz, Juan und Diego Morlanes, Guillermo Doncel, Miguel Ancheta, Damian Forment und anderer trefflicher Bildhauer, die damals blühten und deren Hauptwerke sich in den Gebäuden plateresken Stils befinden, denen dadurch ein grösserer Reiz verliehen ist, als durch die Schönheit ihrer Formen.

Sehen wir aber auch von dem Werth der Ornamentirung ab, so müssen wir sagen, dass sich die spanischen Bauten dieses Stils im Allgemeinen durch Schlankheit und Anmuth, durch eine gewisse Heiterkeit, durch Leichtigkeit und Schönheit ihrer Glieder auszeichnen. Lebhaftigkeit und Freiheit herrscht bei ihnen vor, mehr Pomp als Majestät, eine gewisse decorative Koketterie, die einer besonnenen Gleichförmigkeit und Monotonie der Formen widerstrebt. Wie sehr dies Alles im Einklang mit dem Zustande der Sitten, der Verfeinerung des Hoflebens und der prächtigen Regierung Karls V. stand, ist bereits angedeutet worden. Die Fortschritte der Cultur, der vergrösserte Verkehr, das Gold, das aus der neuen Welt herbeiströmte, machte Rathhäuser, Universitäten, Börsen nöthig, schöne Paläste für die Mächtigen, prächtige Schlösser für die Fürsten; welcher Stil wäre geeigneter gewesen, den Freuden und Zerstreuungen eines so galanten und vollendeten Cavaliers, wie D. Juan d'Austria, eines so stolzen und kühnen Kriegers, wie Gonzalo de Cordova, und eines so zärtlichen und leidenschaftlichen Jünglings, wie Garcilaso, in gleicher Weise, eine schickliche Stätte zu bereiten.

Das hier Gesagte wird genügen, um zu zeigen, wie uneigentlich dieser Baustil die Renaissance genannt worden ist, da dieser Name die Vorstellung erweckt, als sei von einer genauen Nachahmung oder doch einer unmittelbaren Ableitung von jener

Architektur die Rede, die in den besseren Zeiten des römischen Kaiserreichs herrschte. Wo wäre auch nur die Aehnlichkeit, von der Gleichheit ganz zu geschweigen! Sieht man ab von einigen Details, einer gewissen Vertheilung der architektonischen Glieder und von untergeordneten, vom Hauptcharakter der Construction unabhängigen Zügen, so findet sich wenig oder nichts, was die antike Architektur mit der modernen, die am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. die Gothik verdrängte, gemein hatte. Weder ein analoger Gedanke lag beiden Stilen zu Grunde, noch theilten sie Ursachen, Principien, praktische Rücksichten. Einheit der Decoration wie des Grundplanes, der Nebensachen wie des Ganzen, war eine Hauptforderung bei den römischen Bauten der Blüthezeit; Theilung und Unterabtheilung charakterisirt dagegen die Bauten der sogenannten Renaissance. Während ein einziges Geschoss von ungeheuren Dimensionen bei den ersteren grossartig und edel wirkte, wurde die Wirkung der letzteren durch drei oder vier Abtheilungen mit kleinen Maassen verkümmert und die Façaden zerstückelt. Ein kräftiger Contrast der Massen bewirkte jene Gegensätze von Licht und Schatten, jenes feine Spiel des Helldunkels, das die Bauten der ersten Kaiserzeit so eigenthümlich auszeichnet, während sich in den Gebäuden der Renaissance bei ebenen, mit unzähligen Grotesken und Reliefs incrustirten Flächen, grossen, in der nämlichen Richtung hinlaufenden Mauern, der Grundriss auf einfache Quadrate oder Parallelogramme reducirte, und dem Aufriss die Mannigfaltigkeit der Winkel und Einschnitte der Massen fehlte. Man muss die römischen Bauten aus der Ferne betrachten, um der ganzen Schönheit ihrer Construction, der strengen und imponirenden Majestät inne zu werden; die Bauten ihrer Nachahmer im 15. und 16. Jahrh. wollen von nahe betrachtet werden, wenn man ihr Hauptverdienst, den mühsamen Fleiss der kleinen Sculpturen und Ornamente, gewahr werden soll. Jene erscheinen männlich und derb; diese zart, heiter und leicht. Im Wesen, im Plan, in allem, was künstlerische Intention, Technik und Wissenschaft von der Kunst betrifft, sind beide Schulen weit von einander verschieden, und nur in Nebensachen, die kein architektonisches System ausmachen können, beruht die Aehnlichkeit.

Man sehe ferner, ob es die Wiederbelebung der Wissenschaft Vitruvs war, die in den Zeiten vor Michel Angelo in Italien, und vor Juan de Toledo in Spanien ins Leben trat. Behauptet man, dass die Künstler damals die Gebäude aus dem letzten Jahrhundert des heidnischen Roms und die aus den ersten Jahrhunderten christlicher Kaiserherrschaft nachzuahmen versuchten, so würde ohne Zweifel das Wort Renaissance, auf diese Nachahmung angewendet, genauer sein, denn mit diesen, nicht mit den Monumenten aus der Augusteischen Zeit, hat die Architektur, die auf die Gothik folgte, ausgesprochnere Analogieen.

Schlagend ist das, was Hope in seiner Geschichte der Baukunst hierüber äussert. „Die Architekten, sagt er, die den Stil der Renaissance annahmen, besassen weder von Natur noch durch Gewohnheit eine vorläufige Kenntniss der Grundzüge und aller Principien, nach denen die Alten gebaut hatten. Bei den kleinsten Details mussten sie mühsam und Stück für Stück ein Muster an einem der römischen Bauwerke aufsuchen, häufig vergebens, und ohne jemals in der Anwendung und Combination das Verfahren des Alterthums inne zu halten. So brachten sie denn nur Copien hervor, die zu den Originalen, die nachgeahmt wurden, kein Verhältniss hatten, und der Stil, in dem sie bauten, hatte auf den Namen, den er in Anspruch nahm, kein grösseres Recht, als auf den derjenigen Architektur, die sie eben abgethan hatten."

Darin aber können wir mit Hope nicht übereinstimmen, dass es eine der Hauptursachen der Entstehung und Einführung der Renaissance gewesen, dass die Regeln der gothisch-germanischen Bauweise in Vergessenheit gekommen und die sie ausübenden Corporationen oder Genossenschaften der Freimaurer (sic) eingegangen seien. Es scheint uns diese Behauptung weder für die fremden Nationen, noch für unsere Heimath begründet zu sein. Niemals übten die Baugenossenschaften, was Hope darunter versteht, in Spanien den Einfluss, den er ihnen zuschreibt, und eben so wenig wird zu beweisen sein, dass bei der Einführung der Renaissance in Spanien die Principien der Gothik in Vergessenheit gerathen wären. Im Gegentheil waren dieselben die einzigen, die man damals kannte, und die eine Menge trefflicher Meister, fast lauter Spanier, mit glücklichem Erfolge anwandten. Bekanntlich wurden noch, nachdem Enrique de Egas im Jahr 1480 den ersten Versuch mit der Renaissance an dem Colegio mayor von Santa Cruz in Valladolid gemacht hatte, im Jahr 1513 die Kathedrale von Salamanca, und im Jahr 1525 die von Segovia, beide unter der Leitung eines berühmten Meisters der gothischen Schule, des Gil de Hontañon, begonnen, und nach den Regeln dieser Schule fortgeführt. Auch nach diesen Bauten können noch einige andere in demselben Stil angeführt werden, wie z. B. die Kathedrale von Barbastro, die Kapelle von Valvanera in San Martin zu Madrid, heutzutage zerstört, und Santo Domingo zu Oviedo, 1553 unter Leitung des Juan de Cerecedo erbaut, gerade zehn Jahre bevor Juan de Toledo den Grundstein legte zu dem bedeutendsten und am meisten klassischen unserer griechisch-römischen Monumente, dem prachtvollen Bau von San Lorenzo im Escorial. Es ist ausser allem Zweifel, dass wenigstens siebzig Jahre lang Bauten im gothischen und im Renaissance-Stil in Spanien neben einander entstanden. Die Gründe, aus denen die Reaction zu Gunsten der letzteren hervorging, haben wir oben zusammengestellt.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

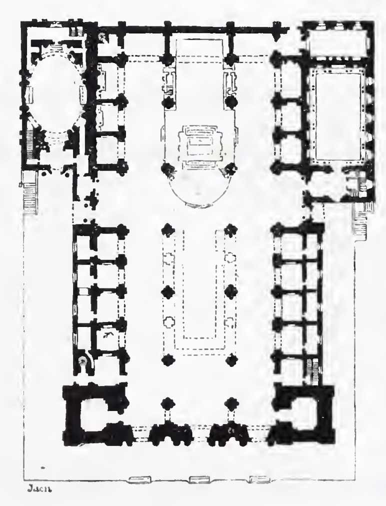
Erste Restauration der griechisch-römischen Architektur.

Die römische Architektur, die aus dem seltsamen Gedränge der entgegengesetzten, beim plateresken Stile betheiligten Schulen sich hervorthat und immer der Gegenstand sehr genauer Untersuchungen blieb, brachte es endlich nach vielen Versuchen, die sie ihrem wahren Typus schrittweise näher führten, dahin, jene gezierte Manier, von der Siguenza spricht, zu verdrängen. Mehr und mehr waren die minutiösen Details der letzteren im Werth gesunken und man strebte jetzt nicht mehr, durch Verschwendung an Bildwerk zu wirken, sondern durch die Anordnung der Massen und eine harmonische und feine Combination des Ganzen. Unter den Meistern, die sich der Renaissance zugewendet, näherte sich Diego de Siloe, wenn er auch an die Anmuth und die Dimensionen der Gothik in seinen Arbeiten hie und da anklingt, mehr als andere seiner Collegen dem einfachen guten Geschmack, der später die Werke der Restauration in ihrer besten Periode auszeichnet. Die Kathedrale von Granada, die nach seinen Zeichnungen gebaut und im Jahre 1529 begonnen wurde, athmet schon eine für diese Zeit ungewöhnliche Majestät und Grösse, obwohl sie etwas mit Blattwerk überladen ist, ein Fehler, in den Siloe gewöhnlich verfiel, wie der in diesen Dingen einsichtsvolle P. Sigüenza bemerkt. Mögen immerhin die Kapitäle und Ornamente vom Künstler erfunden, mag er in ihnen vom griechisch-römischen Geschmack abgewichen sein, und auch die echten Dimensionen einer bestimmten Ordnung nicht eingehalten haben: dennoch trägt Form, Anlage und der ganze Charakter des Baues das Gepräge des römischen Stils, jene strenge antike Würde, und erinnert sogleich an die Monumente der Kaiserzeit und mehr noch an Bauten lateinischen Stils. Siloe besass künstlerischen Instinct und Schönheitssinn. Ohne völlige Kenntniss von dem baulichen System der Römer führte ihn sein eigenes Genie darauf, durch harmonische Gliederung und Combination der Massen zu wirken. Es giebt Gesetze in allen nachahmenden Künsten, die allen Nationen und Zeitaltern gemeinsam angehören, weil sie in der Natur begründet sind; das überlegene Talent ahnt und befolgt sie, vielleicht ohne es zu wollen und zu wissen. Dies war der Fall bei Siloe's Nachahmung des römischen Stils.

Ein Zeitgenosse von ihm, Parteigänger der neuen Schule, wie er, und ein hochbegabter Künstler, der berühmte Alonso

de Covarrubias, bemühte sich ebenfalls, die Gothik vergessen zu machen und dem römischen Alterthum seine Baugeheimnisse abzulocken. In der Ornamentation war er mässiger als Siloe; an Kenntnissen und Hingabe an die Kunst sein würdiger Rival; Geschmack und künstlerische Ideen theilte er mit ihm, da Beide derselben Schule angehörten; im Stil war er gewissenhafter, ja reiner und klassischer, und vielleicht war er tiefer in den römischen Stil, wie er sich unter den Nachfolgern des Septimius Severus zeigte, eingedrungen. Unter den Arbeiten, die er im Alcázar von Toledo auf Befehl Karls V. und unter der Regierung Philipps II. ausführte, ist das Portal der Hauptfaçade mit zwei Säulen und Gesimsen der ionischen Ordnung eine verständige Nachahmung der Antike und trotz ihrer Fehler den übrigen gleichzeitigen Versuchen der Restauration weit überlegen.

Wenn wir der fortschreitenden Entwicklung des rein römischen Stils nachgehen, so müssen wir hier besonders erwähnen: die Kathedrale von Malaga, die von Einigen dem Diego de Siloe zugeschrieben wird, und die von Jaen, die nach den

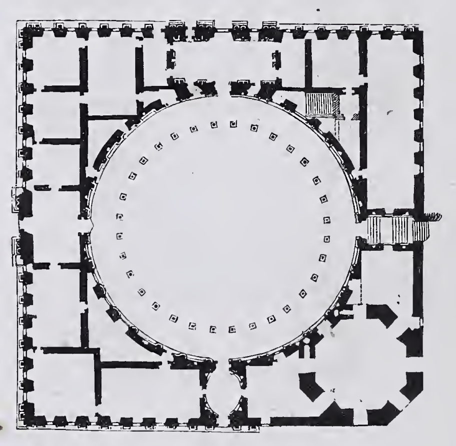


Grundriss der Kathedrale von Jaen.

Zeichnungen des Pedro de Valdelvira erbaut wurde. An dieser, die in den ersten Jahren des 16. Jahrh. begonnen wurde und bis zu ihrer Vollendung viel Zeit brauchte, können wir die allmähligen Fortschritte des griechisch-römischen Stils beobachten und zugleich Valdelvira's Talent, trotz gleichzeitiger anderweitiger Tendenzen und trotz des plateresken Geschmacks den wahren Charakter jenes Stils festzuhalten. Nicht die leiseste go-

thische Reminiscenz begegnet uns an diesem Gebäude. Mit seinem wohlverstandenen und wohldisponirten Grundriss, seinen herrlichen Räumen und trefflichen Verhältnissen, den drei Schiffen und der Halbkuppel mit der Laterne über dem Kreuzschiff vereinigt es Einfachheit und Würde, trägt ein wahrhaft römisches Gepräge, und indem es die antiken Formen einhält, hat es nicht mehr als die nothwendigen Ornamente und diese am schicklichen Orte, angemessen und mit kluger Sparsamkeit vertheilt. Hier ist der plantereske Stil verschwunden bis auf einige allgemeine Züge der Renaissance, wie z. B. die korinthischen Halbsäulen, die um die Pfeiler gruppirt sind, auf denen die Gewölbe ruhen. Doch dieser damals den Bauten im Sinne der Restauration gemeinsame Umstand beeinträchtigt die ruhige Würde dieses Gebäudes eben so wenig, als den wahrhaft antiken Geist, der es durchweht, wenn es auch nicht für eine in allen Theilen vollkommene Nachahmung der augusteischen Architektur gelten kann.

Noch enger als Covarrubias, Siloe und Valdelvira schloss sich ihr berühmter Zeitgenosse Machuca an den römischen Stil an. Schwerlich wird man in dem Palast Karls V., der nach seinen



Grundriss des Palastes Karls V. zu Granada.

Zeichnungen in Granada im Jahr 1526 begonnen wurde, den Künstler erkennen, der in der gothischen Schule gebildet worden war. Die klassische Einfachheit verleiht diesem Gebäude einen Hauch von Noblesse, einen so antiken Anstrich, dass man die gothische Schlankheit und die kleinliche Sorgfalt der plateresken Decoration darüber vergisst. Machuca ornamentirte sparsam, ohne darum auf den Reiz einer schönen Decoration zu verzichten; er wählte eben seine Ornamente mit ungewöhnlicher Fein-

heit und wusste sie so zu ordnen und zu vertheilen, dass sie nicht nur an sich reizend erschienen, sondern auch die architektonischen Glieder zur Geltung bringen halfen. Er hielt auf reine, einfache, glatte Massen und auf Linienharmonie und vergass über der Strenge seiner Regeln nicht gefällig und elegant zu sein. Keiner hatte sich bis dahin so sehr den römischen Proportionen genähert, keiner so gut mit der Ornamentik zu verfahren gewusst, keiner die dorische und ionische Ordnung mit grösserer Genauigkeit reproducirt. Völlig römisch ist ohne Zweifel das grossartige kreisrunde Atrium im Palast Karls V., das von zwei Galerieen, einer dorischen und einer ionischen, umgeben ist, elegant und einfach in der Anlage, ohne Arkaden und mit Säulen und Architraven in der griechischen Weise; eine wichtige Neuerung, durch welche die Renaissance einen grossen Schritt nach der Antike hin that, indem dadurch dem fehlerhaften Verfahren Einhalt gethan wurde, die Bögen der Portiken unmittelbar auf die Säulenkapitäle zu stützen.

Eben so römisch und dabei zarter im Geschmack und von heitrerem Effect ist der herrliche Kapitelsaal der Kathedrale von Sevilla, zu dem Diego Riaño, vier Jahre nachdem Machuca den Palast Karls V. in Granada begonnen, die Zeichnungen machte. Nicht nur die Einfachheit des Plans und die schickliche Gliederung, die edle Ruhe des Ganzen empfehlen dies Werk, sondern auch die feinen Proportionen der Theile, die anmuthigen Details, der wahrhaft römische Charakter, der hier waltet, die elliptische Form, das dorische Gebälk mit Metopen und Triglyphen, das ionische Geschoss, das es trägt, mit Säulen und Medaillons von Marmor, die aufs Schicklichste vertheilten Statuen, das kassettirte Gewölbe mit der Laterne, alles entspricht hier dem Geist der guten Restaurationszeit und offenbart einen künstlerischen Tact, dessen die ausgezeichnetsten Meister des 16. Jahrh. sich nicht geschämt hätten. Hier verschwindet die Renaissance und an ihre Stelle tritt das klassische Alterthum, wenn auch nicht in seiner ganzen Reinheit, doch so wie Michel Angelo und seine Schüler es auffassten. Riaño war einer der Ersten, die es in diesem Sinne in Spanien erkannten und keiner seiner Zeitgenossen kann sich rühmen, es mit so viel Treue, mit grösserem Verständniss und mehr Beherrschung aller Hülfsmittel, die den Effect hervorbringen, nachgeahmt zu haben.

Nach dem griechisch-römischen Palast zu Granada und dem Kapitelsaal der Kathedrale von Sevilla müssen wir hier den Triumphbogen erwähnen, der unter Karl V. in Burgos dem Fernan Gonzalez errichtet wurde, vielleicht ein Werk Castañeda's und Vallejo's, nicht etwa weil derselbe eine in seiner Art werthvolle Schöpfung wäre, sondern weil er einerseits zeigt, wie weit der Restaurationsstil hinter seinem Vorbilde noch zurückgeblieben, wie nahe er andrerseits ihm gekommen war.

Wir sehen an ihm die römische Simplicität, die allgemeine Anlage solcher öffentlichen Denkmäler, die zu Ehren eines einzelnen Helden oder eines denkwürdigen Ereignisses errichtet wurden; dagegen fehlen die richtigen antiken Proportionen, die Eleganz und Harmonie des Ganzen. Die Form der Attika, die wahrlich nicht den besten Geschmack verräth, die Obelisken, die sie bekrönen, und ihre Profile und Conturen erinnern unzweifelhaft an die Renaissance und sind in ihrem Charakter gehalten. Der Hauptkörper dagegen ist durchaus römisch und streng; aus der Kaiserzeit sein Gesims, seine Sockel und Säulen; aber die Verbindung dieser Theile, der Bogen und die Masse im Ganzen sind ohne Verhältniss, Anmuth und Majestät und ergeben eine schwerfällige, geschmacklose Gesammtwirkung.

Man kannte den Stil der Antike nur erst in vereinzelten Details und den ornamentalen Partien. Die Mühe, ihren wahren Charakter und die Ursachen, die ihn bestimmten, zu ergründen, gab sich Francisco de Villalpando. Keiner in Spanien beherrschte, wie er, alle nöthigen Mittel, ein so wichtiges Studium glücklich durchzuführen. Villalpando, ein feiner Beobachter und trefflicher Praktiker, hatte die berühmtesten römischen Bauten gemessen und gezeichnet; und zu der Ueberlegenheit, die ihm diese Vorarbeit über die übrigen gleichzeitigen Architekten gab, kam noch, dass er sie auch an Feinheit des Geschmacks und an dem, was später Atticismus genannt wurde, übertraf. Er bewies dies zur Genüge an der prächtigen, mit dorischen Pilastern verzierten Treppe des Alcázars von Toledo, die durch ihre grossartigen Dimensionen ebenso imponirt, wie sie durch ihre Form und Eintheilung wohlgefällt.

Mehr aber als durch seine Bauten trug Villalpando zur Hebung des griechisch-römischen Stils bei durch seine Uebersetzung des dritten und vierten Buches des Sebastian Serlio von der Architektur, jenes berühmtesten und gründlichsten Theoretikers des 16. Jahrh. Wie grossen Einfluss dies Werk auf die Verbreitung des guten Geschmacks und die Kenntniss der altrömischen Schule gehabt habe, kann man daraus abnehmen, dass man das Bedürfniss fühlte, Vitruvs Wissenschaft auf ihre Principien zurückzuführen. Dies war in den kurz zuvor erschienenen Dialogen Diego Sagredo's „sobre las Medidas del romano“ in der That nicht geschehen, da diese Abhandlung, die einzige, die wir damals besassen, dem Künstler keine solide Belehrung verschaffte, sondern der Ornamentik des plateresken Stils sich anbequemte.

Der Einfluss der Schriften und Bauten Villalpando's machte sich indessen nicht unmittelbar bemerklich. Noch andere Bemühungen mussten vorhergehen, ehe das Ziel der Restauration erreicht war. Der Ruhm, dieses Ziel zuerst zu erreichen, war dem berühmten Juan de Toledo vorbehalten, der die besten Schulen Italiens durchgemacht und bei den berühmtesten Meistern

sich hohes Ansehn erworben hatte. Nachdem er ein Zeuge der herrlichen Bauten gewesen war, die Michel Angelo in Rom ausführen liess und sich als Erbauer des Palastes der Vicekönige von Neapel berühmt gemacht hatte, rief ihn Philipp II. in sein Vaterland zurück und gab ihm Gelegenheit, seine grossen Kenntnisse anzuwenden und unter seinen Landsleuten zu verbreiten. Er war es, der den nach dem Muster der römischen Schule angelegten Gebäuden die Majestät und Noblesse verlieh, deren sie noch entbehrt hatten, der den Geschmack von allen Ungehörigkeiten und Reminiscenzen säuberte und der spanischen Architektur von 1565 an zur Klassicität verhalf. Um seinen Ruf festzustellen genügte die Façade der Kirche de las Descalzas Reales zu Madrid, die man nicht ohne Grund ihm zuschreibt, und die wegen ihres natürlichen, einfachen Stiles bemerkenswerth ist; aber noch grössere Ehre macht ihm das Kloster San Lorenzo im Escorial, eines der grossartigsten und erhabensten Gebäude im modernen Europa. In seinen einfachen Formen, der harmonischen Combination aller Theile, der Majestät und männlichen Haltung des Ganzen gab Toledo eine glänzende Probe nicht nur von seiner Kenntniss antiker Architektur, sondern auch von der Gewandtheit, mit der er die bei den berühmten italienischen Meistern eingesogenen Grundsätze mit natürlichem Geschmack und Sinn anzuwenden verstand. Wie die berühmten Dichter seiner Zeit ohne Affectation und pomphafte leere Worte ihre erhabenen Gedanken auszudrücken wussten, so stellte Toledo die seinigen hin ohne glänzenden Schmuck und prunkvolle Ornamentirung, sondern erwartete alle Wirkung von ihrer wohlberechneten Grösse und unterwarf sich seiner eigenen tiefen und strengen Einsicht.

Vergebens haben einige Ausländer ihm die Ehre streitig gemacht, die Pläne des Klosters im Escorial entworfen zu haben, die sie bald dem Galeazzo Alesi und Vignola, bald dem Vincenzo Dante und Luis de Fox zuwenden möchten. Die Wahrheit wurde entdeckt und einstimmig anerkannt und Controversen beseitigt, bei denen mehr die Eigenliebe, als die unparteiische Forschung betheiligt war, da statt der Beweise und unwiderleglichen Documente häufig Conjecturen und leere Versicherungen dazu dienen sollten, den spanischen Architekten um diesen Ruhm zu bringen. San Lorenzo im Escorial wurde am 23. April 1563 begonnen. Toledo hatte, um sich des Effects zu versichern und die Ausführung zu erleichtern, ein treues hölzernes Modell von dem ganzen Gebäude angefertigt, welches P. Sigüenza, mit gebührendem Lobe dieses Verfahrens guter Architekten, erwähnt.

Als Juan de Toledo, der durch das Vertrauen Philipps II. geehrt zu seinem Oberbaumeister ernannt und mit allen königlichen Bauten beauftragt war, die des Escorial sehr weit gefördert hatte, erschien das erfinderische Genie des Juan de Her-

rera, seines ausgezeichnetsten Schülers, der die Theorien Vitruvs dem Geiste seines Jahrhunderts anpasste und ihnen den Charakter aufprägte, der die damalige spanische Gesellschaft bezeichnete.

In Mobellan de las Asturias de Santillana, wie man mit Grund annehmen kann, im J. 1530 geboren, studirte er Humaniora und Philosophie in Valladolid, ging dann im Gefolge des Prinzen D. Felipe nach Brüssel und später nach Italien, und widmete sich an beiden Orten der Mathematik und Architektur. Dass er dann in beiden Gebieten bedeutende Fortschritte gemacht, aber trotz seines Talents keine gesicherte und feste Anstellung gefunden habe, beweis't wohl der Umstand, dass ihn Toledo zu seinem Gehülfen bei den unternommenen Bauten vorschlug, welche Stellung Philipp II. ihm durch königlichen Erlass vom 18. Februar 1563 übertrug. So hervorgezogen und durch das Vertrauen des Monarchen zu verdientem Ansehn gelangt, folgte er nach dem Tode seines Meisters diesem in der Leitung der Escorial-Bauten. Die grossen Entwürfe, die er hier und bei andern höchst wichtigen Unternehmungen machte, bildeten ihm eine eigene Schule heran und eröffneten die glorreiche Bahn, welche die Moras und Monegros, die Mazuecos und Ordoñez betraten und die, freilich erst in weiter Entfernung von ihrem Ausgangspunkt, so breit wurde, dass Rodriguez und dann Villanueva frei und mit sicheren Schritten auf ihr wandeln konnten.

Herrera hatte sich in eine gleiche Höhe mit seinem Vaterlande erhoben und sich von dem Hochgefühle durchdringen lassen, welches die grossen Ereignisse in Spanien hervorriefen. Die Entdeckung der neuen Welt, die Triumphe von Saint-Quentin und Pavia, die Seeschlacht von Lepanto, die Ausdehnung der spanischen Herrschaft in Italien und den Niederlanden gaben seinen Conceptionen jenen majestätischen, erhabenen Schwung, jene stolze und strenge Einfachheit, die von Affectation und Nachlässigkeit gleich weit entfernt war, und seinen Stil zu einem spanischen im eminenten Sinne macht. Es begreift sich leicht, dass ein überlegener Geist durch die ruhmvollen, wunderbaren Ereignisse, die er erlebte, zu einer Verachtung aller kleinlichen, weibischen Ornamente geführt werden und während er immer maassvoll und würdig blieb und durch grosse Massen und ihre harmonische Combination zu wirken strebte, nicht selten herb und rauh erscheinen musste.

Werden wir nun diese Eigenthümlichkeit von Herrera's Stil Stolz oder Härte nennen? War sie eine Tugend oder ein Nachtheil? Liegt der Grund in seiner künstlerischen Individualität oder in dem Geist der damaligen Gesellschaft? Wir wagen keine Entscheidung zu geben; aber wenn wir die Werke eines so bedeutenden Talents vom heutigen Geschmack aus beurtheilen und dafür halten, dass sie an Trockenheit und Steifheit leiden, wenn

wir ihnen grössere Schlankheit und Zierlichkeit wünschen, so werden doch alle diese Bedenken gegen die Schönheit und klassische Einfachheit verschwinden, die selbst die Forderungen unserer, in Geschmackssachen schwierigen und kritischen, Zeit befriedigen müssen.

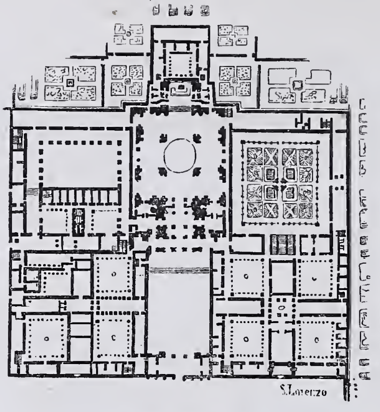
Um Herrera's Verdienst ausser Frage zu stellen, braucht man nur das Escorial zu nennen, jenen Bau, der sich wie ein erhabenes mystisches Emblem der Macht Philipps II. und seines politischen und religiösen Geistes erhebt. Was bliebe der Kritik zu wünschen übrig vor dem überraschenden Aufbau dieser gewaltigen Massen, ihrer geistvollen Einfachheit, der religiösen Weihe, die über ihnen ruht, der Reinheit und Kraft ihrer Profile, der Schönheit und Klarheit der Linien, dem Tact in der Combination der Verhältnisse! Das Escorial als Wohnsitz eines Monarchen, als christliche Kirche, entspricht der Macht der spanischen Nation im 16. Jahrh. vollkommen und ist ein Abbild ihrer imponirenden Grösse. Wer mit dem Geist der Neuzeit daran gehn wollte, es zu beurtheilen, würde einen Anachronismus begehen, und die riesenhaften Formen eines Kolosses nach einem Zwergenmassstab messen wollen.

Allerdings rührt der Plan dieses Baues nicht von Herrera her; aber wie der P. Sigüenza behauptet, gab er wesentliche Veränderungen und Zusätze an, und mit ihnen ohne Zweifel Verbesserungen; sein Werk ist der Plan der Kirche und ihre Ausführung. Indem er ein so schwieriges Werk übernahm und so zu sagen sich aneignete, gelangte er mehr als irgend ein Anderer zu der Erkenntniss, dass die griechisch-römische Architektur, wenn sie die ihr eigenthümliche Majestät und Würde erringen sollte, dies nur im Stande wäre, sobald sie sich der kleinen Abtheilungen enthielte und einen grossen Massstab befolgte.

Irrig ist die Angabe des Antonio de Herrera, der Viele Glauben geschenkt haben, dass die Kirche des Escorial einem Gelübde Philipps II. während der berühmten Schlacht von Saint-Quentin seine Entstehung verdankt habe. Der Wunsch, das Andenken des Triumphes, den damals die spanischen Waffen gerade an dem Tage von San Lorenzo erfochten, zu verewigen, die besondere Verehrung des Königs für diesen Märtyrer, seine Vorliebe für Bauten und vor Allem die Absicht, für die Asche seiner Vorfahren und Nachfolger wie für seine eigene ein prächtiges Grabdenkmal zu errichten, dies Alles gab ohne Zweifel den Anlass, das Kloster des Escorials zu gründen, das dem Hieronymiterorden geweiht war.

Dieser dorische Bau ist aus Granitquadern solide, majestätisch, streng in Form und Ornamentirung, von kolossalen Dimensionen, die in trefflichen Verhältnissen stehen, und harmonischer Gliederung der Theile. Der Grundriss umfasst ein ungeheures Parallelogramm von 644′ Länge, 580′ Breite, und bildet mit der königlichen Woh-

nung, die hinter der Kirche liegt, eine rostförmige Figur, die, wie man sagt, absichtlich zur Erinnerung an das Martyrium des



Grundriss des Escoriais.

Schutzpatrons gewählt wurde. Dem sei wie ihm wolle, Llaguno äussert sich über die Gesammtanlage des Gebäudes folgendermassen: „Juan de Toledo theilte dies längliche Viereck von Westen nach Osten in drei Theile; der mittlere enthielt die Kirche, das Atrium und den Haupteingang; die Südseite theilte er in fünf Kreuzgänge, einen grossen und vier kleine, die zusammen so gross waren wie jener eine. Die Nordseite theilte er in zwei Haupttheile, einen zur Wohnung für die Damen und Cavaliere, den andern, der später zum Collegium und Seminar wurde, zu den Wirthschaftsräumen des königlichen Hauses und des Klosters. Im Osten legte er ausser der Linie ein neues Viereck an, zur Wohnung des Königs, wo zugleich das Ende oder die Hauptkapelle der Kirche lag und eine Tribune mit der Aussicht auf den Hauptaltar angelegt werden konnte.“ Die dergestalt abgetheilte grosse Fläche des Gebäudes wird von acht Thürmen beherrscht, vier an den vier Ecken des Parallelogramms, mehr als 200′ hoch, zwischen denen sich ebenso durch ihre Masse imponirend, wie schön profilirt, die Kuppel erhebt. Alle Façaden zeichnen sich durch majestätische Haltung und reine Linien und Profilirungen aus, aber die westliche übertrifft sie alle durch ihre prachtvolle Ausstattung. Sie ist 640′ lang und 60′ hoch und ausser den zwei Thürmen an ihren Ecken durch drei herrliche Portalbauten geschmückt. Das mittlere, wo sich der Haupteingang befindet, besteht aus zwei Stockwerken, einem (untern) dorischen mit acht in die Wand gemauerten Säulen, und einem zweiten mit vier ionischen Säulen, auf deren Gesims der dreieckige Giebel ruht, der mit Piedestalen und Kugeln auf den Ecken geschmückt das

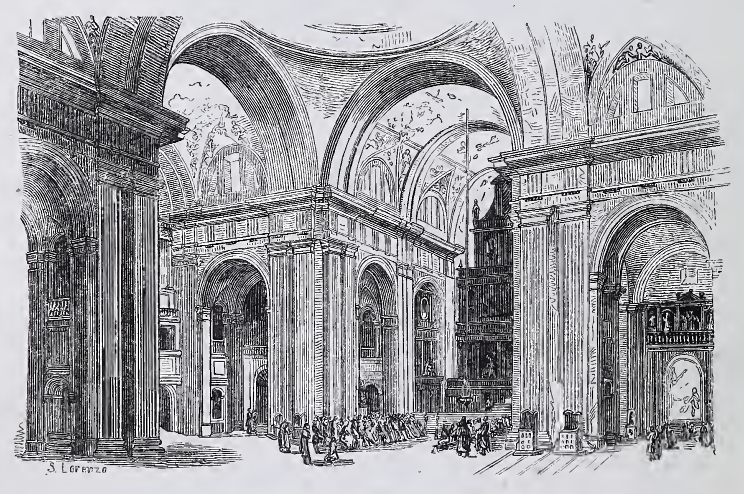
Ganze bekrönt. Die kleineren Portalbauten an den beiden Seiten sind einfacher und ihre zwei Stockwerke nur mit Wandstreifen, Fenstern, Nischen und Giebeln verziert. Der vorspringende Palast und die Rückseite der Hauptkapelle mit ihrem Frontispice heben die Ostfaçade, in der man 366 Fenster zählt. Die Südfaçade, 580′ lang, ist ohne alle Verzierung und macht trotzdem mit ihren vier fortlaufenden Fensterreihen, ihren grossen Proportionen und ihrer würdigen Ruhe einen sehr stattlichen Eindruck. In gleichem Charakter ist auch die Nordfaçade gehalten, in der sich drei weite Thüren öffnen, eine für das Collegium, die beiden andern für den Palast; die Mauern aber sind hier nicht, wie auf der Südseite, völlig glatt, sondern es laufen 60′ hohe, vorspringende Streifen oder Pilaster vom Sockel bis zum Gesims hinauf.

Von den inneren Räumen, deren gegenseitiges Verhältniss die Kunst erkennen lässt, mit welcher der Architekt ein so ausgedehntes und complicirtes Gebäude einzutheilen wusste, ist besonders hervorzuheben der mit Bögen, Pilastern und Lünetten geschmückte Porticus und der „Hof der Könige", ein wahrhaft grossartiges Werk, das mit seinen gewaltigen, langgestreckten Massen einen überraschenden Eindruck macht. Er ist 230′ lang, 136′ breit; die Seitenwände haben fünf Fensterreihen, ein fortlaufendes Kranzgesims, ein Gesims ungefähr in der Mitte der Höhe und vertikale, pilasterähnliche Streifen. Gegenüber den drei Eingangsbögen erhebt sich auf sieben Stufen in der östlichen Mauer dieses Kreuzgangs die Façade der Kirche zwischen zwei graziösen Thürmen. Man kann sich in ihrer Art keine noblere, einfachere und zugleich erhabnere Composition denken. Sie besteht aus zwei Geschossen, das erste mit fünf Bögen und sechs dorischen, bis zur Hälfte ihres Durchmessers in der Mauer steckenden Säulen, die Ecksäulen gepaart. Ein fortlaufendes Gebälk mit seinen Triglyphen und Metopen fasst sie zusammen und trägt sechs Piedestale, auf denen die kolossalen Statuen von sechs Königen von Juda stehen, Arbeiten des Juan Bautista Monegro. Im zweiten Geschoss springen senkrecht über den Säulen des ersten Pilaster vor, zwischen denen ein horizontales Band hinläuft; in der untern der dadurch entstandenen Abtheilungen öffnen sich drei Fenster, in der obern ein Bogenfenster, das grösser ist, als die andern. Dasselbe durchbricht das Gesims und ragt mit seiner Oeffnung in das Tympanum des grossen dreieckigen Giebels hinein, der den Portalbau abschliesst.

Auf der Westseite gegenüber tritt uns ein anderer Portalbau entgegen, der an Form und Composition jenem gleicht, aber Pilaster statt der Säulen hat, und sich besonders durch seine schönen Verhältnisse und reinen Profile empfiehlt.

Hinter diesen reich ausgestatteten Façaden stehen nun auch

die innern Räume und der Gesammtcharakter der Kirche nicht zurück. Sie ist dorischen Stils, wie das übrige Gebäude aus einem schönen Granit, und ihr Grundriss beschreibt ein grosses, längliches Viereck von 364′ Länge und 230′ Breite. Darin ist eingeschlossen die Hauptkapelle, die Seitenkapellen, die nach Süden und Norden gelegen sind, und der Chor, unter dessen flachem, Gewölbe sich eine Unter-Kirche bildet. Drei Schiffe theilen sich in den weiten Raum, das mittlere von einem gleich langen Querschiff durchschnitten, das mit ihm ein griechisches Kreuz bildet. Ueber dem Kreuzschiff erhebt sich auf einem aussen sichtbaren, viereckigen Geschoss die majestätische Kuppel mit acht Fenstern, dorischen, gedoppelten Halbsäulen, Nischen in den Intercolumnien und einer Laterne. Die Gewölbe und die vierundzwanzig Bögen, die sie tragen, ruhen auf vier starken, einzeln stehenden und eben so vielen an die Mauern gelehnten Pfeilern; die ersteren sind an ihren den Hauptschiffen zuge-



Innenansicht der Kirche des Escorials.

kehrten Flächen mit kanellirten Pilastern ausgestattet. Das Ganze macht mit seiner glücklichen Gliederung, mit dem ernsten Charakter der Architektur, der sorgfältigen Ausführung und der klassischen Strenge der Ornamente einen tiefen Eindruck. Nach dem Urtheil einiger Kenner würde der Effect grösser, leichter, schöner und schlanker sein, wenn der um dreissig Fuss erhöhte Chor mit seiner ausgedehnten Fläche den Eingang nicht etwas gedrückt erscheinen liesse. Sie wünschten auch, dass sowohl das Hauptgesims als der Ring der Kuppel geringere Projektion hätten, da dann die inneren Räume schlanker und wei-

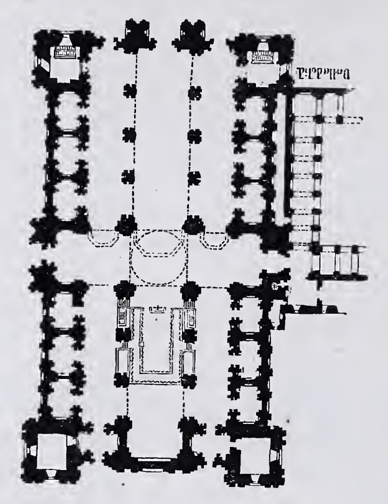
ter erscheinen würden, ohne ihrer edlen Erhabenheit Abbruch zu thun.

Einer der prachtvollsten Theile des Gebäudes ist das Pantheon der Könige. Auf achteckiger Basis, die 36′ im Durchmesser hat, erhebt es sich 38′ hoch und enthält im Innern 16 korinthische Pilaster auf Sockeln, je zwei in jeder der acht Ecken, dazwischen Nischen mit Särgen, ganz bedeckt mit kostbarem Jaspis und vergoldeter Bronce. An der einen Seite steht der Hauptaltar von sehr einfacher, gefälliger Composition, aus verschiedenen Marmorarten. Auf der Seite gegenüber befindet sich der Eingang, in Stil und Pracht dem herrlichen Bau angemessen. Einige Lünetten in den acht Wandflächen über dem Gesims lassen ein spärliches Licht ein, und da sich dies Pantheon unter der Hauptkapelle befindet, nach Art einer Krypta, und der Boden ziemlich tief liegt, so konnte das Gewölbe nicht den Schwung erhalten, der wünschenswerth wäre, um das Ganze eleganter und freier erscheinen zu lassen. Auf einer Treppe von 59 Stufen mit ihren Absätzen (rellanos?) steigt man zu dem Eingang hinab. Vom zweiten Absatz an, wo man eine schöne mit Marmor und Bronzen verzierte Thür sieht, die zu den Gewölben führt, zählt man 34 Stufen, alle aus Jaspis von Tortosa und San Pedro de Toledo.

Obwohl aber dieser Bau mit wahrhaft königlicher Pracht von den besten damaligen Künstlern ausgeführt und das Gold daran nicht gespart worden ist, entbehrt er doch der strengen, einfachen, würdigen Klassicität, die Herrera's Werke auszeichnet. Er wurde nach Zeichnungen des Marques Don Juan Bautista Crescencio im J. 1617 begonnen und 1654 vollendet, als der Restaurationsstil schon viel von seiner ursprünglichen Reinheit verloren hatte.

Das künstlerische Gefühl, das die Werke des Escorial kennzeichnet, waltet auch bei allen anderen Schöpfungen seines Erbauers. Unter den vielen, die von ihm herrühren, fehlt keinem einzigen das Gepräge seines Genies. Man erkennt es sogleich an der Einfachheit und Harmonie des Palastes von Aranjuez, der in seiner Würde und Anmuth den Pomp verschwenderischer Ornamentation entbehren kann; an der Börse von Sevilla mit ihren vier gleichen Façaden, ihren zwei Reihen toskanischer Pilaster, ihren langen fortlaufenden Gesimsen, den immer reinen, geraden Linien und schönen Profilen; an der nicht minder eleganten und wohlproportionirten casa de Oficios von Aranjuez; an der Kathedrale von Valladolid, die trotz ihrer grossen Schwere und der vielleicht übertriebenen Ausladung der Gesimse im Innern einen nobeln und würdigen Eindruck macht; ferner an der Südfaçade des Alcázars von Toledo, die mit ihren beiden Geschossen, einem toskanischen und einem dorischen, und der trefflichen Attica, die sie bekrönt,

imponirend und anmuthig zugleich erscheint; an den Kirchen von Valdemorillo und Colmenar de Oreja; endlich an der Brücke zu Segovia über den Manzanares und einem der Thore



Grundriss der Kathedrale von Valladolid.

von Madrid, das sich durch seine regelmässigen Verhältnisse auszeichnet, heutzutage leider durch die Anhäufung von Sand entstellt, die einen Theil seiner Pfeiler bedecken.

Herrera's Verdienst besteht aber nicht allein in der bewundernswerthen Beherrschung der grossen Massen, sondern auch darin, dass er seinen kirchlichen Bauten den mystischen Charakter seines Jahrhunderts zu verleihen wusste. Hierbei hat er mit einer grossen Schwierigkeit zu kämpfen, wie man nämlich dem Geist des Christenthums einen Baustil anpassen sollte, der im Heidenthum entstanden war, sich entwickelt hatte und die Spuren dieses Ursprungs niemals verlieren konnte. Nichtsdestoweniger verstand er es, seine Kirchen so anzulegen, dass die Idee des Polytheismus aus der Architektur verschwand und jene evangelische Schwermuth, jene edle christliche Einfalt, jener feste und reine Glaube das Gebäude durchwehte, die es zu einer würdigen Wohnung Gottes machten.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Die Zeitgenossen Herrera's und seine Nachfolger bis zum Verfall der Restaurations-Architektur.

Ein Genie wie Herrera, das mit dem Vertrauen Philipps II. beehrt so zahlreiche, so bedeutende Werke schuf, konnte nicht ohne mächtigen Einfluss auf die Entwicklung und Verbreitung des Restaurationsstils bleiben. Und nicht sein Vorbild allein wirkte; von dem Könige dazu bestellt, bei allen einigermassen bedeutenderen Bauten seine Hand zu haben, sich die Risse vorlegen zu lassen und zu prüfen, hat er wohl nur bei wenigen nicht mehr oder minder unmittelbaren Einfluss geübt. Andrerseits war er gewissermassen der Urheber der Bauakademie, die Philipp II. gründete, und bildete an seiner Seite berühmte Meister, einen Francisco de Mora, seinen würdigen Schüler und Nachfolger am Bau des Escorial, Francisco Mijares, der dabei als Unterbaumeister fungirte, Diego de Alcántara, der unter seiner Leitung zeichnete, Juan de Valencia, einen seiner besten Schüler, und Bartolomé Ruiz, dem er die Bauten zu Aranjuez übertrug.

Es blühten damals viele sehr angesehene Architekten, die sämmtlich zu Herrera's Schule gehörten, gewissenhaft am klassischen Geschmack und den Maximen ihres Meisters festhielten und mit viel Talent dieselben anwendeten. D. Francisco Villaverde baute im Jahr 1568 die dorische Sacristei von San Claudio zu Leon; Juan Alvarez die berühmte Treppe des Klosters San Vicente zu Plasencia; Juan Andrea Rodi den Kreuzgang der Kathedrale von Cuenca; Pedro Blay, Architekt der Kathedrale von Tarragona, das Abgeordnetenhaus (casa de la Diputacion) zu Barcelona; Juan de Valencia die Kirche de la Trinidad zu Madrid; Baltasar Alvarez die Kirche de las Agustinas zu Valladolid (begonnen 1588); Fr. Miguel de Aramburu das Kloster der Trinitarierinnen zu Eibar; Andres de Arenas die schöne St. Marien-Pfarrkirche zu Olivenza, Antonio Segura die graziöse Kuppel des Klosters von Uclés, Francisco Martin das Prämostratenser-Kloster zu Ciudad-Rodrigo und Juan de Tolosa das Hospital zu Medina del Campo.

Um dieselbe Zeit arbeitete Pedro Mazuecos bei den Bau-

ten zu Simancas; Juan de Orca an der Kathedrale von Granada; Diego Vergara ebendaselbst; Alonso Barba zu Jaen; Pedro de Tolosa zu Uclés; Juan Andrea und Martin de Vergara zu Toledo und Luis de Vega und sein Neffe Gaspar im Alcázar von Sevilla.

Auch viele unter den katholischen Königen und Karl V. begonnene Bauten wurden jetzt vollendet und andere von Grund aus neu gebaut, von denen wir die Architekten nicht kennen. Zu den letzteren gehören Stift und Kirche del Corpus Christi zu Valencia und die Pfarrkirche Santa Cruz in Rioseco, zwei majestätische ernste Gebäude, die man sogar dem Herrera zuschreiben könnte, ohne seinem Ruhm zunahe zu treten.

In dieser Glanzperiode der griechisch-römischen Architektur blieb es nicht dabei, dass durch die Kunstliebe der Könige, den Aufwand der Diöcesanen und Vornehmen, den Reichthum und Einfluss der kirchlichen Häuser und geistlichen Kapitel die Praxis blühte; die Theorie sorgte auch dafür, dass sie auf festen Principien fussen konnte. Dem Originalwerk des Diego Sagredo und der Uebersetzung der Bücher des Sebastian Serlio fügte damals Francisco Lozano sein Buch von der Baukunst des Leon Bautista Alberti hinzu; Juan Arfe veröffentlichte im J. 1585 seine Abhandlung „von verschiedener Messung (Varia conmensuracion)" und Patricio Caxesi übersetzte die „Regel der fünf Ordnungen" des Giacomo Vignola ins Spanische, zuerst erschienen im J. 1595.

Ueberblickt man diese Entwicklung der schönen Künste während des ganzen 16. und der ersten Jahre des 17. Jahrh., so weiss man nicht, worüber man mehr erstaunen soll, über die unermesslichen Mittel und den Eifer, die bei dieser Menge von Bauten aufgewandt wurden, oder über den Ueberfluss an Künstlern, die den Aufgaben gewachsen waren. Wo war eine Provinz in Spanien, in der damals nicht herrliche Bauten entstanden? Wo fehlte es an einem hervorragenden Talent, sie zu entwerfen und auszuführen, an einem Mächtigen, seine Reichthümer dazu herzugeben? Und diese allgemeine Leidenschaft für die Architektur wird noch merkwürdiger, wenn wir die schweren Conflicte bedenken, welche die Nation damals betrafen. Ganz Spanien zu einer Künstlerwerkstatt machen, während in Europa das Kriegsfeuer brannte und es nöthig schien, die ganze Halbinsel in ein Arsenal zu verwandeln; in Saint-Quentin siegen, den Aufstand der vereinigten Niederlande unterdrücken, Portugal erobern, die Meere von den Piraten säubern, die sie unsicher machten, die Armada aufbringen und sie an Irlands Küsten einbüssen, die Eroberungen und Entdeckungen in Amerika fortsetzen, Florida in Besitz nehmen und die Usurpatoren dort vernichten, in Lepanto triumphiren — und in derselben Zeit das Kloster des Escorial bauen, die Arbeiten am Alcázar von Toledo, Aranjuez und Simancas, Madrid und Pardo fortsetzen, Toledo und Alcalá, Val-

ladolid und Salamanca, Barcelona und Valencia, Sevilla und Granada mit grossen, prächtigen Bauten schmücken, endlich alle einigermassen bedeutenden Städte verschönern und auf dem Lande eine Unzahl Abteien und Pfarrkirchen restauriren, — das zeugt wahrlich dafür, dass den Staat in jener Epoche eine eiserne Willenskraft und eine Grösse des Sinnes beherrschte, die keine Schranken kannte.

Solche Anstrengungen aber haben ihre Zeit und erneuern sich nicht. Das 17. Jahrhundert, das von dem vorhergehenden viele seiner ausgezeichneten Männer, seine künstlerischen Maximen, seinen guten Geschmack und die Hingebung an alles Grosse und Schöne erbte, fand doch beim Ausgang seines ersten Drittels die Nation sehr ermattet und zwar, mehr als durch das Unglück selbst, durch den unerschütterlichen Entschluss, demselben ungebeugt und makellos zu trotzen. Noch beseelte sie ein Geist der Kraft; aber viele ihrer früheren Mittel fehlten ihr nachgerade, und nothwendig musste die Baukunst diesen Stand der Dinge empfinden, den beklagenswerthe Irrthümer, unverdiente Schicksalsschläge und die Grösse ihrer Unternehmungen selbst hervorgerufen hatten.

Herrera hatte zum Glück an seinem Schüler Francisco de Mora einen würdigen Nachfolger gefunden, der unter der Protection des Hofes und in Gunst bei Philipp III. treu die Grundsätze seines Meisters befolgte und seine Schule ziemlich auf derselben Höhe erhielt. In seinen Zeichnungen und den Werken, die er ausführte, erscheint Francisco de Mora solide in der Construction, sparsam im Ornament, einfach in den Formen, streng in den Profilen und Conturen, verständig in der Raumvertheilung. Leider war für die weite Ausdehnung seines Talents schon nicht mehr die Zeit. Seine Conceptionen mussten sich in die drängenden Nöthe des Staates, in die Beschränktheit der Mittel und die Erschöpfung der Städte und der Privatleute fügen. Und so zeigt uns das 17. Jahrh. nicht mehr die kolossalen Schöpfungen des vorhergehenden, obschon in den ersten Jahren noch derselbe Geschmack und dieselbe Schule herrscht.

An der Spitze der bedeutendsten, die damals ins Leben traten oder kurz zuvor begonnen worden waren, steht Mora. Im Escorial baute er die beiden Amtshäuser und das Gesellschaftshaus (casa de la Compaña), in Segovia Einiges am Alcázar, in Madrid den Palast des Herzogs von Uceda, der heutzutage der „Rathspalast" heisst, den des Herzogs von Lerma, den Kreuzgang von San Felipe el Real, der in der Verblendung des Bürgerkriegs demolirt wurde, und die Klöster und Kirchen Porta-coeli und Descalzas Franciscas. Von ihm rühren auch die Zeichnungen her zu der Kapelle Unserer lieben Frauen von Atocha und zu dem Kapitelsaal des St. Bartholomäus-Klosters zu Lupiana.

Derselben Zeit und demselben Stil gehören auch noch folgende, sehr angesehene Künstler an, welche die Kunst auf der Höhe ihrer grossen Vorgänger zu erhalten suchten: Nicolas Vergara führte den Bau der Kapelle del Sagrario zu Toledo fort; Vergara der Jüngere machte die Pläne zu der Kirche der Bernardiner Nonnen und der Minimen in der nämlichen Stadt; Juan Mas und Antonio Pujades bauten das Rathhaus zu Reus, Francisco de Isasi die Pfarrkirche von Eibar; el Greco die Kirche der Dominicanerinnen zu Toledo und Miguel de Soria die der Karmeliter Barfüsser zu Madrid.

Nicht minder schätzbar waren die Arbeiten des Bautista Monegro, Oberbaumeisters am Alcázar von Toledo, die des Gaspar Ordoñez, der den Grund zu dem sehr schönen „edificio de la Compañia“ in Alcalá de Henares legte; ferner die Bauten des Diego und Francisco de Praves, Pedro de Lizurgárate, Juan Velez de la Huerta, Francisco de Potes, Alonso Encinas, Lucas Castellano, Pedro Galan, Juan Bautista Crescencio, der das Pantheon im Escorial und das Hofgefängniss in Madrid entwarf, und anderer ausgezeichneter Künstler.

Von Anderen, deren Werke aller Ehren werth und noch immer Zierden Spaniens sind, kennen wir leider die Namen nicht. Unbekannt ist der Erbauer des Hauptkreuzgangs im Kloster de Buenavista nahe bei Sevilla, der dem Herrera ähnlich sähe; ferner des Rathhauses von Toledo, des schönen Seitenportals der Kirche von Gumiel de Izan, des Kreuzgangs von Nuestra Señora del Prado zu Valladolid, des Kanzlei-Gebäudes in derselben Stadt, des Klosters del Cármen calzado in Salamanca, dessen Kirche Herrera für sein Werk ausgeben dürfte, der Klosterkirche San Francisco zu Vitoria und der herrlichen San Nicolas-Stiftskirche zu Alicante, begonnen 1613, von Einigen dem Joanes de Mugagueren zugeschrieben.

An der Spitze der Architekten dieser Zeit stand durch sein Verdienst und als Direktor der königlichen Bauten Juan Gomez de Mora, der seinem Oheim und Lehrer Francisco de Mora im Jahr 1611 in dieser Stellung gefolgt war. Wenige Künstler erlangten einen solchen Ruf, wenige verdienten ihn besser. Indem er den guten Geschmack des 16. Jahrh. bewahrte und sich von der charakteristischen Weise seines Oheims nur wenig entfernte, war er dabei weniger klassisch und bei aller Einfachheit reicher an Schmuck, freier in den Profilen und Conturen, obwohl immer verständig und maassvoll. Kein spanischer Baumeister hat mehr Bauten entworfen und ausgeführt. Von ihm ist die Kirche de las Recoletas Agustinas de la Encarnacion in Madrid, 1611 begonnen, 1616 vollendet, ein ernstes, ein-

faches Gebäude von kleinen Verhältnissen und ohne Luxus. Um dieselbe Zeit baute er auch die Südfaçade am alten königlichen Schlosse und die Klosterkirche von San Gil, welche Bauten nicht mehr existiren. Nach seinen Plänen entstand damals die Plaza mayor mit dem Palast de la Panadería (Bäckergewerk), in der Feuersbrunst von 1790 untergegangen. Er machte auch die Zeichnungen zu dem Stift und der Kirche der Compañía in Salamanca mit der wunderschönen Kuppel und der Façade bis zum ersten Stock; das prachtvolle Königsstift des Ordens von Santiago in derselben Stadt, und in Alcalá de Henares das Kloster und die elliptische Kirche de las Recoletas Bernardas[1], die sich durch Eleganz und Anmuth der Formen auszeichnen.

Trotz der Verdienste dieses Künstlers aber, trotz seines Ansehns und der Menge trefflicher Werke, nahte der unvermeidliche Verfall der Architektur, die schon zu seiner Zeit weniger einfach und keusch war, als unter Herrera, und die ersten Keime jener leichtfertigen Ungebundenheit enthielt, die ein wenig später ihren Glanz trübte und ihre frühere strenge Majestät untergrub. Sehr mächtige Ursachen, die theils in den besonderen Umständen der Monarchie, in ihrem socialen Leben und in ihren Unglücksfällen lagen, theils ein Produkt der damaligen künstlerischen und litterarischen Stimmung Europas waren, führten jenes Absinken und den endlichen Verfall herbei, in dem wir die Baukunst beim Beginne des 18. Jahrh. erblicken.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Der borromineske Stil.

Als Gomez de Mora sich im Jahr 1611 der Leitung der königlichen Bauten unterzog, war bei den Italiänern die grossartige Strenge Palladio's, jener klassische Puritanismus, der die Bauten des Restaurationsstils auszeichnete, bereits in Vergessenheit gerathen und ein ungewohnter Putz hatte sich in die Ornamentik eingeschlichen, der mit der Würde und anmuthigen Ein-

[1] Bernardinerinnen von der strengen Regel.

fachheit der griechisch-römischen Baustile nicht wohl vereinbar war. Die Formen wurden nicht verändert, die architektonischen Glieder verloren nicht ihre Regelmässigkeit und Harmonie, aber es galt für schmuck und elegant, sie nicht so nackt, wie bisher, hinzustellen. Während die geraden Linien und reinen Profile beibehalten wurden, sollten doch die Friese und Wandflächen, die Giebel und Würfel der Bekleidung des Blattwerks nicht entbehren und zu den guten Proportionen und der trefflichen Combination des Ganzen sich ein gewisser decorativer Pomp gesellen, der den Alten unbekannt war. Es dauerte nicht lange, so fand dieser neue Geschmack in Spanien Eingang. Zu bedeutende Talente pflegten ihn auswärts, zu nahe Bande knüpften die Halbinsel an Rom, als dass er ihr hätte fremd bleiben können, zu der Zeit, wo die Mittel der bis dahin alleinherrschenden Schule fast schon erschöpft waren.

Seit 1612 zeigten sich die ersten Spuren dieser Licenz bei Juan Martinez, welcher der Einfachheit der Mora's abtrünnig wurde. Er bewies dies besonders deutlich an den Bauten von Santa Clara, San Lorenzo und San Pedro in Sevilla, das damals eine der reichsten und blühendsten Städte des Königreichs war. Glücklicherweise aber beschränkte sich das Verderben fürs Erste auf die Schilde und Festons, die Winkel und Sockel, mit denen man die Einrahmungen und die Façaden der Gebäude zu schmücken suchte. Die architektonischen Haupttheile blieben von dieser Decoration frei, ihre Formen wurden nicht davon überwuchert, und es herrschte überhaupt jene Zaghaftigkeit und Zurückhaltung, die immer eintritt, wenn altüberkommene Begriffe einer Neuerung widerstreiten. Hat aber eine Freiheit einmal Fuss gefasst, so wird man ihr vergebens Grenzen setzen; die Willkür überspringt sie trotz der bessern Einsicht. So geschah es auch diesmal. Die Werke der ersten Neuerer konnten noch für einfach und regelmässig gelten, als Don Juan Bautista Crescencio, der ums J. 1617 die Pläne zum Pantheon im Escorial zeichnete, seine Profile unter der Last des verschwenderisch vertheilten Laubwerks begrub.

Die Geltung und Autorität dieses vom Grafen Herzog von Olivares entschieden begünstigten Fremden waren zu gross, als dass sein Vorgang nicht Nachfolger gefunden hätte. Dieselben respectirten gleich ihm die Formen und Verhältnisse, thaten den Ordnungen keinen Zwang an, warfen ihre Glieder nicht durcheinander, änderten nichts an den Conturen, Profildurchschnitten, der Composition und Harmonie der Theile; nur beluden sie sie mit Ornamenten und gefielen sich darin, dieselben, dem besonderen Geist der römischen Architektur entgegen, zu vervielfachen. Als sich nun die Erfindungskraft daran erschöpft hatte, die Friese und Wandflächen und selbst die Säulenschäfte mit Festons und Bändern, Einschnitten und Blattwerk zu ver-

zieren, war es zu befürchten, dass diese Freiheit auch der charakteristischen Elemente der einzelnen Ordnungen nicht schonen, von Nebensachen zu dem Wesen der architektonischen Körper selbst vordringen und die Structur und Combination des Ganzen angreifen würde. Schon im J. 1626 machte sich ein so einsichtsvoller Architekt wie D. Juan's Bruder, Francisco Bautista, kein Gewissen daraus, die dorischen Kapitäle an der Façade von San Isidro el Real zu Madrid mit Akanthusblättern zu bekleiden und den Durchmesser ihrer Säulen zu verkleinern, obwohl er es übrigens an Proportion und Grossartigkeit bei dem Bau nicht fehlen liess.

So suchte man die guten Grundsätze des 16. Jahrh. mit dem Mangel an Einfachheit auszusöhnen. Der Letzte unserer Architekten, der inmitten dieser Neuerungen standhafter bei der Schule der Mora's aushielt und noch das Meiste that, um sie zu erhalten, obwohl auch er von der allgemeinen Ansteckung nicht ganz frei blieb, war Fr. Lorenzo de San Nicolas. Bei ihm war der künstlerische Instinct noch mächtiger, als die Mode und der Einfluss ihrer Nachbeter. Hätten doch Viele damals sich auf seine Seite gestellt! Aber der Anstoss war einmal gegeben, alle Thore standen der Neuerung offen und der Geist des Jahrhunderts, der Umschwung der Ideen kamen ihr bereitwillig entgegen.

Die Verantwortung jedoch, den Verfall der Baukunst in dieser Epoche herbeigeführt zu haben, ruht nicht auf den Spaniern. Andere machten den Anfang und gaben das Beispiel. Trotzdem ist es eine der gewöhnlichen Anklagen, die von Ausländern in Sachen der schönen Künste und Literatur gegen uns erhoben wurden, dass wir die ersten Urheber des Verderbnisses der restaurirten griechisch-römischen Architektur gewesen seien. Zum Beweise wurden dann die äusserst willkürlichen Werke von Donoso, Herrera, Barnuevo, Churriguera, Tomé, Rivera und ihrer Anhänger angeführt. Aber die Unsitte, uns ohne Untersuchung zu verdammen und auf unsere Kosten die Leichtgläubigkeit der Ausländer zu unterhalten, ist gegenwärtig nicht mehr an der Tagesordnung. Ein Epigramm ist noch kein Beweis, ein Spiel des Witzes keine begründete Anklage. Jedermann weiss heutzutage, dass, was den Verfall des guten Geschmacks in der Baukunst von der Mitte des 17. bis zum ersten Drittel des 18. Jahrh. betrifft, die Italiäner uns mit dem Beispiel vorangingen. Man weiss, dass es Borromini war, der nach Originalität strebend und in thörichtem Vertrauen auf die Fruchtbarkeit seines Talents die Strasse, die sein Nebenbuhler Bernini ruhmvoll wandelte, zu ausgetreten fand, und um ihm seine Superiorität streitig zu machen, zuerst die neue Schule eröffnete, der dann blindlings und freilich nicht mit gleichem Talent viele spanische Architekten folgten.

Borromini ist nicht so völlig ohne Verdienst noch seine Ein-

fälle so nichtig, dass man sie, bloss weil sie extravagant sind, als Ausgeburten einer kranken Phantasie wegwerfen dürfte. Er besass eine so seltsame Kühnheit, eine so fremdartige und originelle Manier, dass es ihm an Bewunderern nicht fehlen konnte, um so mehr, weil die Erfindungen des Klassicismus nun zur Genüge wiederholt und die Regeln desselben zu einer starren Vorschrift geworden waren. Der neuernde Italiäner war einer der bedeutendsten Männer seines Jahrhunderts, und wenn er auf Irrwegen ging, so trugen seine Fehler den Stempel des Genies und der Ungewöhnlichkeit einer schöpferischen Kraft. Er verdiente als ein künstlerisches Ketzerhaupt die Verdammung der rechtgläubigen einsichtsvollen Schriftsteller, die ihn überlebten; keineswegs aber jene bittere, sarkastische Geringschätzung, mit der man seinen Ruhm verdunkeln, seine Werke und sein Genie in Vergessenheit stürzen wollte. Weniger Schulverstand, mehr Toleranz — und man hätte den grossen Eigenschaften dieses Künstlers Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn man auch seine Extravaganzen verdammen musste.

Unter der Menge seiner Gegner gab es Einige, die, minder leidenschaftlich, von der Gewalt der herrschenden Meinung sich nicht mitfortreissen liessen und mit nicht gemeiner Einsicht unparteiisch das Falsche seiner Schule tadelten und das Gute lobten. Trotz seiner natürlichen Kaustik äussert sich Milizia, der zum Loben sich nur schwer verstand und oft über Gebühr mäklig und mürrisch war, in seinem Werke „über die antiken und modernen Architekten“ folgendergestalt über Borromini: „Er war einer der ersten Männer seines Jahrhunderts durch die Erhabenheit seines Genies, und zugleich einer der letzten durch den lächerlichen Gebrauch, den er davon machte. Es widerfuhr ihm in der Baukunst, was dem Seneca im litterarischen Stil und Marini in der Poesie widerfahren war. Anfangs, wo er sich nur auf Copiren beschränkte, erfüllte er seine Aufgabe vortrefflich; sobald er sich aber aus einer verkehrten Ruhmbegier vornahm, originell zu sein, um den Bernini zu überflügeln, brachte er nur so zu sagen künstlerische Ketzereien zu Stande. In dem Bestreben, etwas Besonderes zu leisten und durch Neuheit zu überraschen, verkannte er das wahre Wesen der Architektur . . . Aber auch in seinen grössten Ausschweifungen offenbart sich etwas undefinirbar Grosses, Harmonisches, Ueberraschendes, das sogleich sein sublimes Talent erkennen lässt. Wäre er mit dem Genie, das er besass, in die Tiefen der Architektur eingedrungen, um die Missbräuche abzustellen, die so viele ausgezeichnete, von der Gewohnheit verblendete Männer übersahen, hätte er es sich angelegen sein lassen, die wahren, noch immer nicht erreichten Proportionen zu ergründen und sie dem Charakter der verschiedenen Gebäude angepasst, hätte er endlich die Glieder der Ordnungen, die noch einer Verbesserung fähig waren, vervollkomm-

net, dann könnte er sich schmeicheln, etwas Neues geschaffen zu haben, das der Nachwelt zum Frommen gewesen wäre, und hätte nicht allein Bernini, sondern auch alle seine Vorgänger übertroffen."

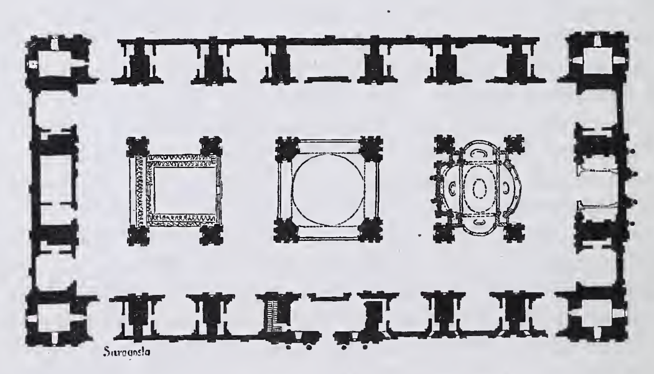
Das war der Architekt, der seine Schule über ganz Italien ausbreitete und die Einfachheit und Reinheit der griechisch-römischen mit seinen bedenklichen Neuerungen zerstörte, die der P. Guarini, einer seiner bedeutendsten Anhänger, noch übertrieb. Vielleicht kein anderer hatte damals einen gleichen Namen. Unzählige Schüler machten in und ausserhalb Italiens für seine Extravaganzen Propaganda, während er selbst seine sehr gesuchten Arbeiten überall ausführte, wo die Künste am meisten ermuntert und bezahlt wurden. Bevor Donoso, Tomé, Churriguera und Rivera seine Manier in Spanien aufbrachten, hatte Guarini in Modena San Vincenzo, in Verona den Tabernakel von San Nicola und in Vicenza die Kirche der Väter von Araceli gebaut. Nach seinen Plänen entstand ferner die Kirche de los Summascos in Messina, die Theatinerkirche in Paris, die Marienkirche in Prag und Nuestra Señora de la Providencia in Lissabon. Um eine klare Vorstellung von der Stilverderbniss dieser Bauten zu gewinnen und zu erkennen, bis zu welchem Grade in ihnen das richtige Gefühl mit Füssen getreten ist, braucht man nur ihre Grundrisse und Aufrisse anzusehen in dem von ihm verfassten Werk über Civil-Baukunst, das nach seinem Tode zu Turin im J. 1737 gedruckt wurde. Dort finden sich alle jene Extravaganzen des Geschmacks, die man später an den Werken unserer Architekten tadelte, ohne dass ihnen eine andere Schuld zur Last fiele, als der in Italien entstandenen und dort von den grössten Talenten der Zeit anerkannten Mode gefolgt zu sein.

Es traf dies mit der höchsten Blütezeit der Malerei in Spanien zusammen, als die ausgezeichnetsten Meister nach Rom gingen, um sich dort in ihrer Kunst zu vervollkommnen. Hier waren sie natürlich Zeugen der Entfaltung und Erfolge der neuen Architektur und mussten die Grundsätze derselben um so tiefer einsaugen, als sie fast alle Maler und Architekten zugleich waren. Die Loggien Rafaels, die kleinen Ornamente, die damals verschwenderisch an Rahmen und Meubeln angewandt wurden, die Neigung zu diesen Kleinigkeiten, die Deutsche und Flamänder damals in ihren Bildern bethätigten, und die Sucht, in den Nebensachen ihrer malerischen Compositionen Reichthum und bunte Fülle zu zeigen, trugen nicht wenig dazu bei, den Stil Borromini's zu empfehlen. Es war natürlich, dass sie, in ihr Vaterland zurückgekehrt und mit den Entwürfen zu den wichtigsten Werken, die dort unternommen wurden, beauftragt, den neuen Stil dort zur Geltung zu bringen suchten, da er der Phantasie einen so freien Spielraum liess und die Einfälle, die

man so leicht auf der Leinwand fixirt hatte, auf den Marmor zu übertragen erlaubte.

Der nach der Zeichnung Alonso Cano's im J. 1649 für den Einzug der Königin Doña Maria Ana von Oestreich in Madrid errichtete Bogen war gewiss einer der ersten Versuche im borrominesken Stil, die in Spanien gemacht wurden. Dies scheint wenigstens aus folgenden Worten Palomino's hervorzugehen: „Der Bogen für den Einzug der Königin war ein Werk von so neuem Geschmack in den architektonischen Gliedern und Proportionen, dass er alle Künstler erstaunte, da er sich von der bis dahin befolgten Manier trennte.“ Welche andere Manier kann dies gewesen sein, als die borromineske, die damals schon in ihrem Vaterlande zu Ansehn gekommen war.

Ein anderer Maler, der damals Ruf hatte und ihn in vieler Hinsicht verdiente, Francisco Herrera der Jüngere, im J. 1677 mit der Oberleitung der königlichen Bauten betraut, warf sich nach seiner Rückkehr von Rom mit Eifer auf dasselbe Genre, wenn er es nicht vielleicht überhaupt zuerst bei uns einführte. Wir haben eine allerdings nicht sehr beneidenswerthe Probe seines Geschmacks in der Kirche Nuestra Señora del Pilar zu



Grundriss von Nuestra Senora del Pilar zu Zaragoza.

Zaragoza, einem Gebäude, dem die Proportion fehlt, und das auch heute noch schwerfällig und roh erscheint, trotz der schönen Zusätze, mit denen D. Ventura Rodriguez ihm nachzuhelfen versuchte.

Und wie viel Maler folgten damals nicht seinen Fussstapfen und brauchten zugleich Pinsel und Richtmaass! Zu diesen gehören Cano, Rizi, Donoso, Valdes Leal und Cuello, mehr oder weniger eifrige Anhänger des Borromini. Vor allen trug der Meister der Perspektive, Rizi, mit seinen Decorationen für das Theater del Buen Retiro, zu der Zeit, wo Philipp IV. das Theater so sehr begünstigte, zur Verbreitung dieses Stils

mehr als Andere bei. Wenige in der That zeigten eine solche Vorliebe für Cartouchen und Blattwerk und für den seltsamen Schmuck sinnreich erdachter Coulissen, welche er dem Hof darbot, der sich an den Neuigkeiten der Bühne entzückte. Aber wenn auch nicht im Missbrauch der Ornamentation, so doch in der Uebertretung der trivialsten Regeln griechisch-römischer Baukunst übertraf ihn noch Donosó.

Bis dahin hatten sich die ganzen Gesimse und die geraden Linien noch erhalten. Donoso sah hierin einen abgestandenen Brauch und versuchte zuerst, sie zu krümmen, die verkehrten Durchschnitte und Vorsprünge einzuführen, die Hauptgesimse zu schwingen und zu unterbrechen. Ja er ging noch weiter; indem er die architektonischen Glieder veränderte, brachte er jenes Labyrinth von Krümmungen und Verrenkungen auf, das späterhin das antike System vollständig zerrüttete und mit einer völligen Zerfahrenheit der Formen und Glieder endigte. Die Kreuzgänge des Klosters Santo Tomas zu Madrid, die Façaden des Palastes der Panadería von dem Hauptgeschoss an, und die Portale von Santa Cruz und San Luis sind Beispiele dieser willkürlichen Phantasie.

Mit reissender Schnelligkeit griff dies überall um sich. Sebastian Recuesta erbaute in Sevilla ums J. 1655 die Minoritenkirche (de los clérigos menores); José Arroyo die Münze zu Cuenca im J. 1699; Francisco Dardero den Altar-Tabernakel in der Conventualkirche zu Uclés, 1688; D. Sebastian de Herrera Barnuevo, einer der zügellosesten und kühnsten Anhänger dieser Richtung, unzählige Tabernakel bis zum J. 1670; Cayetano Acosta, der von gleichem Wahne besessen war, den in der Stiftskirche San Salvador zu Sevilla im J. 1670; José del Olmo die Kapelle und den Altar-Tabernakel von Santa Forma in der Kirche des Escorial, 1677; Antonio Rodriguez das 1734 vollendete Stift Santelmo in Sevilla, mit seiner merkwürdigen Façade; Miguel Figueroa die Klosterkirche San Pablo ebendaselbst mit ihren salomonischen Säulen; Ignazio Moncalcan und Pedro Portelo das Hospital von San Agustin zu Osma, im J. 1699.

Es schien nicht leicht, nachdem diese seltsamen Gebäude da waren, im Missbrauch der Phantasie, in dreister Neuerung und Auflösung des Organismus noch weiter zu gehen; und doch kamen im 18. Jahrh. noch grössere Verirrungen, noch unsinnigere Einfälle auf und verhalfen Vielen zu Ruhm. Was war noch übrig von der römischen Architektur? Welchen ihrer charakteristischen Züge respektirte man noch? Es steht fest, dass der borromineske Stil sich in dieser Epoche völlig vom antiken lossagte und jedes Verhältniss zu ihm abbrach. Die architektonischen Glieder verloren ihre römischen Proportionen und standen nicht mehr an ihrer rechten Stelle, wo sie sich den Bedürfnissen

und der Natur des ganzen Baues unterordneten, da jeder Zusammenhang zwischen Ornament und Construction, zwischen Form und Wesen aufgehört hatte. Die Säulen, bald spiralförmig und mit Weinreben (emparrados?) bedeckt, bald mit seltsamen Streifen und gefurcht, bald ausgebaucht und untersetzt, bald länglich und mager, wechselten mit Pfeilerstützen und Karyatiden, Balustren und Pilastern, die hier und dort angebracht und seltsam mit Ausschnitten, Hohlkehlen, Halsleisten und mit neuen Kapitälformen unterbrochen waren, welche letztere eins aufs andere gestellt wurden. Nicht besser erging es den Gesimsen. Auf tausend verschiedene Arten zugeschnitten und gekrümmt wären sie den Neuerern noch zu geschmacklos und monoton erschienen,



Altar von S. Lesmes zu Burgos.

wenn sie die gerade Richtung bewahrt hätten. Sie wurden auf die Folter gelegt und ihre verschiedenen Theile zu Wellen und Vorsprüngen ausgereckt; kleine Giebel, Bögelchen, Ausladungen und Zinnen entstanden, sogar eine Art kleiner Kappen über den Deckplatten der Säulen, als wären es die verstümmelten Spitzen eines Frontispiz, ohne andern Zweck, als damit ein ungeschlachter Engel darauf reiten könne, oder um ein phantastisches Gewinde von Flitterkram und Fratzengesichtern daran anzuhängen.

Ueberdies verwandelte man die Piedestale in Sockel oder grosse Steinmasken, die dann einen schwerfälligen, unförmlichen Aufbau tragen sollten, und machte sich gelegentlich kein Gewissen daraus, zwei oder mehr über einander zu stellen, Nischen aus ihren Würfeln zu machen und so die architektonischen Glieder bunt über einander zu häufen, alles mit den buntesten Zierathen übersäend, mit grossen und kleinen Figuren, die aussehen, als ob sie zwischen den Säulen Verstecken spielten, während der ganze Bau mit Cartouchen, Thierfellen, Bändern, Blumensträussen, Muscheln, Cherubim, Korallenschnüren und anderm Spielzeug und Plunderkram in der abgeschmacktesten Zusammenstellung bedeckt ist.

Bei einer so verworrenen Composition galt keine andere Regel als die Laune, keine andern Principien wurden befolgt, als der Eigenwille einer erhitzten Phantasie. Die Häupter dieser Schule und die dreistesten Tonangeber waren D. Francisco Hurtado, Erbauer der Kapelle des Sanctuariums in der Karthause del Paular; Narciso Thomé, von dem das kostspielige, verzwickte Fenster in der Kathedrale von Toledo herrührt, und D. José Churriguera, der unermüdliche Zeichner von Altartabernakeln und so fruchtbar in auffallenden Albernheiten, dass der borromineske Stil, wie er ihn übte, den Namen churrigueresker Stil erhielt, als ob er ihn erfunden hätte, oder doch um anzudeuten, dass Keiner eifriger in Spanien für seine Anerkennung thätig gewesen sei.

Wenn aber Menge, Mannigfaltigkeit und Sonderbarkeit der Werke ein Anrecht gäben, es dem Borromini streitig zu machen, dass die Schule nach ihm genannt wurde, so würde Niemand dies Anrecht gebührender in Anspruch nehmen können, als Don Pedro Rivera, Oberbaumeister von Madrid. Denn wer hat es weiter in der Tollheit gebracht, wer war phantastischer und verkehrter, fruchtbarer in architektonischen Logogryphen, Wortspielen und Irrwendungen, diabolischer verwickelt und spitzfindig? Nur in Madrid allein entstanden nach seinen Zeichnungen das Portal des Hospicio, die Kaserne der Gardes-du-Corps, das Seminar der Adligen, die Eremitei Nuestra Señora del Puerto, die Kirche der Irländer, San Antonio Abad in der Strasse de Hortaleza, die Kirche der Benedictiner von Montserrate in der Ancha de San Bernardo, verschiedene Häuser der Vornehmen, die Springbrunnen der Puerta del Sol, das Gitter von San Luis und der kleine Anton-Martin-Platz, davon nur der letztere noch existirt.

Wie mächtig das Beispiel dieser Borroministen war, erhellt aus der beträchtlichen Zahl ihrer Nachfolger und der von ihnen erbauten Werke. Lorenzo Fernandez machte 1704 den Plan zu der Hauptfaçade des erzbischöflichen Palastes zu

Sevilla; Bernardo Alonso de Celada füllte Valencia mit seinen Bauten; Cardona erbaute in derselben Stadt 1725 die Kirche der Minimen; Pedro Roldan die Kirche des Stifts „de las becas“ in Sevilla, wo damals auch das Mädchenstift zum Heiligen Geist und das Noviciat der Jesuiten gebaut wurden; D. Ignazio Ibero, der Leiter des prachtvollen Baues des Loyola (des Noviciats?), führte auch den Thurm von Elgoibar aus, und von Tomas Jauregui rühren viele Altar-Tabernakel in Guipúzcoa her. Alle diese Bauten und viele andere, die wir noch anführen könnten, haben durchgehend denselben Charakter: die grösste Freiheit und Verschwendung im Ornament; Willkür und wenn man will Extravaganz in der Erfindung; unendliche Mannigfaltigkeit in den Formen; Ungebundenheit und häufig ein völliges Durcheinanderwerfen in den Gliedern einer Ordnung und in der Art, sie zu combiniren.

Und bei alledem scheint man uns in der Verurtheilung der borrominesken Schule zu weit gegangen zu sein. Man sah nur Verrücktheit und Verkehrtheit in ihren Schöpfungen, nie einen Funken von Geist. Dies aber verschuldete, wie uns bedünkt, nicht so sehr ihre zügellose Unabhängigkeit, die uns wenig für sich einzunehmen weiss, als die Meinung, dass sie aus crasser Ignoranz oder übermüthigem Stolz es verschmäht habe, das Alterthum zu Rathe zu ziehn, oder es nur gethan habe, um seine Maximen verächtlich mit Füssen zu treten.

Hierbei begeht man zwei Irrthümer: einmal, indem man den borrominesken Stil nach dem Massstabe des griechisch-römischen beurtheilt, als wenn er nicht unabhängig von diesem eine neue Gattung für sich bildete; dann aber, indem man ihn ohne Rücksicht auf den Geist der Epoche, in der er blühte, betrachtet. Was das erstere betrifft, so ist es eben so ungerecht, den Borrominismus nach den Principien Vitruvs zu beurtheilen, als wenn man nach diesen den Werth oder Unwerth der Gothik abschätzen wollte. Wenn er in seiner letzten Periode mit der Architektur der Cäsaren oder des 16. Jahrhunderts, welches sie nachahmte, nichts mehr gemein hat, wie dürfen wir den Massstab der grossen Meister des griechisch-römischen Klassicismus bei Churriguera und seinen Nachfolgern anlegen? Suchen wir vielmehr den Standpunkt, von dem aus wir diese neue Stilgattung würdigen, da, wo er allein zu finden ist, in den Tendenzen, Ideen, der socialen Lage, der Litteratur des 17. Jahrh. Findet es sich, dass auch von hier aus angesehen die churrigueresque Architektur monströs, unerträglich, als ein Haufen von Verirrungen erscheint, aus dem kein einziger Zug von Schönheit hervorleuchtet, dass sie sich nicht als das nothwendige Produkt einer Reihe von Umständen darstellt, die von dem Charakter ihrer Verbreiter und Pfleger unabhängig waren, so mag man dieselben in Gottes Namen Rothwelscher, Pfuscher und Einfaltspinsel tituliren, wie Cean Bermudez thut, und

ihre Schöpfungen nicht einmal als historische Denkmale gelten lassen, aus denen uns das Bild einer Epoche des Unglücks und Verfalls für die spanische Nation entgegentritt.

Zu der Zeit, als Borromini in der Architektur zur Herrschaft gelangte, hatte eine geschraubte Zierlichkeit sich des litterarischen und wissenschaftlichen Stils bemächtigt, die antiken Vorbilder verdrängt und eine seltsame neue Schule gebildet. Die Concetti, Künsteleien und Wortspiele, der dunkle und schwülstige Stil waren Mode. Man suchte bei den Schriftstellern eine geistreiche Spitzfindigkeit, metaphorische Wendungen, mit Einem Wort Alles, was sich von klassischer Einfachheit fern hielt und die Phantasie auf Kosten eines reinen Gefühls beschäftigen konnte. Gracian in der Prosa, Góngora in der Poesie, die beide den Italiänern folgten, bürgerten diese falsche Manier mit ihrem überlegenen Talente ein. Es war natürlich, dass dies Unwesen in der Litteratur auch die schönen Künste ansteckte. Malerei und Sculptur empfanden dies zuerst. Beide wurden dunkel in den Gedanken, übertrieben in den Stellungen, kühn bis zur Unwahrheit in den Verkürzungen, complicirt in der Composition, kleinlich im Detail. Die Allegorien kamen auf und für Schönheit und Schwung galt Alles, was die künstlerische Schöpfung geheimnissvoll und verworren machte und dem Beschauer das Verständniss zu einer Qual werden liess. Man sehe die Bilder Rizi's, die mit Schmuck und Nebensachen überladen sind, die symbolischen Gemälde Jordan's, die Statuen und Reliefs der Nachfolger des Gregorio Hernandez, in denen Uebertreibung die alte Einfachheit verdrängt hat, und man wird die Gebrechen des litterarischen Stils, der Eloquenz und Poesie des 17. Jahrh. in den Hauptzügen auf Leinwand und Marmor übertragen finden.

Es wäre zu verwundern gewesen, wenn die Baukunst diesem allgemeinen Contagium zu entrinnen vermocht hätte. Auch sie musste dem Jahrhundert ihren Tribut zahlen und sich den Forderungen der Gesellschaft, durch die sie bestand, fügen. Dunkle Concetti, Spitzfindigkeit, Schwulst und Phantasterei begegnen uns in der Façade des Stifts von Santelmo zu Sevilla, in jenem Fenster der Kathedrale von Toledo, in der Kapelle de la Santa Forma im Escorial, und dieselben Eigenschaften charakterisirten andere Werke des 17. Jahrh., die nun untergegangen sind, wie z. B. das berühmte Sanctuarium zu Sevilla.

Aber wenn die Architekten der churrigueresken Schule nicht umhin konnten, den Tendenzen ihrer Epoche nachzugehen, die falschen Glanz, Uebertreibung und Hyperbeln liebte, so muss man ihnen doch Originalität und Keckheit, seltene Erfindungskraft, unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, eine zwar regellose, aber überraschende Kunst in der Verknüpfung der Ornamente zugestehen, eine eigenthümliche Harmonie, die sich der Analyse freilich entzieht, aber selbst in ihren Auswüchsen unsere Aufmerk-

samkeit fesselt, eine gewisse feine Zierlichkeit endlich, die das Auge beschäftigt und zerstreut, wenn auch der gute Geschmack sie verwerfen muss.

Und warum will man dieser Architektur das Recht der Existenz streitig machen selbst als einem historischen Monument? Die Kunde von dem Fenster zu Toledo und dem Sanctuarium zu Sevilla wird freilich auf die Nachwelt kommen als von thörichten Ausgeburten eines kranken Gehirns; wer aber geneigt ist, dem Góngora seine „Soledades“ und dem Jordan seine Allegorien zu verzeihen, wird mit dieser seltsamen Architektur eben so viel Nachsicht haben, in der sich doch immer jenes „ungewisse Etwas“ findet, das Milizia in den Werken Borromini's entdeckte, und eine so originelle Ornamentirung, dass sie in ihrer Art nicht minder überrascht, als Lope und Quevedo, wenn sie sich in ihren Poesieen mit ihrem „Culteranismus“ hervorthun wollen.

Die churrigueresque Ornamentirung, die selten schlank und leicht und fast immer auf derbes Blätterwerk beschränkt ist, würde trotz des schlechten Geschmacks einen ganz andern Effekt machen, wenn der Intention des Architekten die Ausführung des Bildhauers treu entspräche. Aber Monegro und Gregorio Hernandez hinterliessen keine ihres Namens würdige Nachfolger. Sculptur und Steinmetzkunst waren tief gesunken, und der schwerfällige Meissel hielt sich nur sehr unvollkommen an die Zeichnungen des Künstlers. Darum erscheint die churrigueresque Architektur zierlicher und graziöser in den Plänen, als in den Gebäuden, die nach diesen ausgeführt wurden. Die Rohheit und Vernachlässigung, die das Ganze uns verleidet, lässt dann auch die Erfindung geschmacklos erscheinen, obwohl ihre willkürliche Combination nicht der Anmuth entbehrt. Wie anders würde das Thürmchen des Benedictinerklosters de Montserrate in der Calle Ancha de San Bernardo zu Madrid und die reiche Façade der Kathedrale von Santiago aussehen, wenn zu ihren pittoresken Profilen und der natürlichen Schlankheit eine genauere und leichtere Handhabung des Meissels sich gesellt hätte! Hätte einer der trefflichen Sculptoren der Renaissance seine Hand dabei gehabt, so würden wir, so sehr wir die willkürlichen Säulenformen, das Zacken- und Schnörkelwerk tadeln möchten, sie dennoch mit Vergnügen betrachten und ihnen sogar unsern Beifall schenken.

Mögen nun aber auch die decorativen Verirrungen so gross sein, wie sie wollen, — was die allgemeine Anlage der Gebäude, ihre innere Raumvertheilung und die Anordnung der Geschosse betrifft, müssen wir ihren Erbauern nicht nur Talent, sondern auch Verstand einräumen. Wenn sie fehlten, so fehlten sie sicher nicht aus Ignoranz, wie man tausendmal mit verächtlicher und unbilliger Affectation ihnen vorgeworfen hat. Sie kannten die Kunst und übten sie sicher und vollständig, wenn sie auch keine

geschmackvollen Ornamentisten waren. Man überzeugt sich leicht hievon, sieht man die treffliche Raumvertheilung und die herrliche Treppe des naturgeschichtlichen Cabinets, nach Zeichnungen Donoso's, die Klosterkirche San Pablo zu Sevilla, ein Werk des Miguel de Figueras, die Regelmässigkeit und gute Proportion der Kirche San Cayetano zu Madrid und viele andere Gebäude derselben Zeit und desselben Stils, wo, abgesehen von der Ornamentirung, das gute Urtheil und die künstlerische Einsicht ihrer Erbauer klar hervortritt.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Die zweite Restauration der griechisch-römischen Architektur.

Als das Produkt einer bestimmten Epoche, auf deren Tendenzen sie beruhte, musste die borromineske Architektur mit dieser zu Ende gehn, und sich verwandeln, als der sociale Zustand ein anderer wurde. So geschah es wirklich; die Restauration der Litteratur führte die der schönen Künste mit sich, als Philipp V. den Thron San Fernando's bestieg. Der junge Monarch hatte von seinem erlauchten Grossvater Ludwig XIV. nicht allein den Degen des Kriegers geerbt, sondern auch die Liebe zu den Künsten und den Wunsch, den Glanz seiner Regierung durch sie zu erhöhen. Während sie in Spanien, verkümmert und gedrückt, die Erschlaffung und Gesunkenheit der Monarchie unter dem kränklichen Carlos II. mit empfanden, wurden sie mit rühmlichem Eifer in anderen Gegenden Europa's gepflegt, und die ausgezeichnetsten Männer machten die grössten Anstrengungen, um ihnen zu ihrem alten Glanz zu verhelfen und sie der Herrschaft Borromini's und seiner Schule durch das Studium der Cäsaren-Monumente und Anschluss an Bernini zu entreissen. Ihr Werk war ihnen noch nicht ganz gelungen, als der Ritter Fontana in Italien und bald nachher Perrault in Frankreich es sich zur Aufgabe machten, den griechisch-römischen Formen ihre antike Reinheit wiederzugeben, indem sie diese mit einem gewissen grossartigen Sinn bei ihren Bauten anwendeten. Wenn der Klassicismus und die griechische Simplicität, denen man sich später schrittweise näherte, denselben noch fehlten, so zeichnen sie sich doch durch ihre Hoheit und Noblesse aus, durch die würdige Haltung, die

den früheren gebrach, und durch die so lange kläglich vernachlässigte Proportion und Schönheit.

Philipp V. verkannte den Abstand nicht, der die Schulen Italiens und Frankreichs von der damals ausschliesslich in Spanien herrschenden trennte. Die Nothwendigkeit einer vollständigen Restauration der Kunst musste sich ihm aufdrängen und er säumte nicht, sie vorzubereiten. Drei Mittel ergriff er, um seinen Plan insWerk zu setzen: er zog fremde Architekten von anerkanntem Verdienst nach Spanien, er unternahm den Bau des königlichen Palastes zu Madrid und die Bauten zu Aranjuez und Riofrio, und gründete die vorbereitende Junta für das Studium und die Verbreitung der schönen Künste.

Der erste Künstler von wohlverdientem europäischem Ruf, dem Philipp V. sein Restaurationswerk anvertraute, war D. Felipe Juvara. Ein Schüler Fontana's und von dessen Grundsätzen durchdrungen, schon berühmt in Italien durch seine Bauten und in Portugal durch den prachtvollen königlichen Palast zu Lissabon und die Patriarchal-Kirche, kam er nach Spanien, wohin ihm sein Ruhm vorausgegangen war, und übernahm den Bau des neuen königlichen Palastes zu Madrid. Er machte die Pläne dazu, begann das Modell zu diesem grossen Gebäude, war einer der Thätigsten bei der Bildung der vorbereitenden Junta, durch die der Unterricht in den schönen Künsten auf gute Principien basirt werden sollte, und zeichnete die Façade des Palastes von Aranjuez, die nach der Cascade der Gärten sieht. Mitten unter diesen wichtigen Arbeiten aber, als man schon die glänzendsten Hoffnungen von ihm gefasst hatte, ereilte ihn der Tod im J. 1736, und sein Einfluss auf die Entfaltung des klassischen Geschmacks musste um so geringer bleiben, als zum Unglück seine herrliche Idee für den Bau des königlichen Palastes in der Folge unklug genug verworfen und Sachetti's Plan dafür angenommen wurde.

Diesen seinen Schüler hatte Juvara als denjenigen bezeichnet, der in seine Absichten am besten einzugehen wissen werde. Philipp V. zog ihn an seinen Hof, ernannte ihn zu seinem Oberbaumeister und bot ihm Gelegenheit und Mittel, sein Talent zu entfalten und seine Kenntnisse fähigen Leuten mitzutheilen, und sie dann mit glücklichem Erfolg weiter auszubreiten. Sachetti vollendete nun das schöne Modell Juvara's, machte die Zeichnungen zu der graziösen Façade des Palastes von San Ildefonso, leitete den Bau selbst und unternahm den des heut noch existirenden königlichen Palastes.

Von diesem Gebäude datirt der Anfang einer neuen Aera für die schönen Künste in Spanien, indem hier die talentvollsten jungen Kräfte sich bildeten, Beispiel und Lehre von dem Meister empfingen und der Maximen sich bemächtigten, die sie später

bei den baulichen Unternehmungen des Königs und der Grossen in Anwendung brachten.

Auch andere fremde Künstler, gleichfalls von der Regierung unterstützt, standen an der Spitze von neuen Bauten, die in der Residenz und auf den königlichen Lustschlössern ausgeführt wurden, alle im mehr oder minder reinen Stil der Schule Fontana's. Während Marchand ihn in Aranjuez einführte, befolgte ihn Virgilio Raveglio, der Anfangs am Palast von Madrid mitthätig gewesen, später in den Plänen zum Palast von Riofrio. Giacomo Bonavia, der ein wenig von diesem Stil abwich, erbaute in Aranjuez die Kirche San Antonio und in Madrid die Kirche San Justo y Pastor, und das Schloss von Buen Retiro, das später von seinen Landsleuten und Collegen Bonavera und Pavia verändert wurde.

In freierem Stil, aber mit nicht sehr feinem und strengem Geschmack, machte François Carlier, Sohn des René, Oberbaumeister Philipps V., den Plan zur Kirche von Pardo und zu der Prämostratenserkirche in Madrid und trug sich vielleicht schon mit Ideen zu dem prächtigen Kloster de las Salesas Reales, das 1750 auf Verfügung Fernando's VI. und seiner Gemahlin, der Königin Doña Barbara, begonnen wurde.

Unter den spanischen Künstlern von Talent und Kenntnissen, die in dieser Epoche mit den fremden in diesem Stile wetteiferten, nennen wir nur den verständigen und gewandten Fr. Juan Ascondo, der im Geschmack des Herrera die Pläne machte zu den Kirchen San Roman de Hornija und Villar de Frades der Casa de la Granja in Fuentes, dem Hause des Vizconde von Valoria in Valladolid und den zwei Galerien des Hauptkreuzgangs im Benedictinerkloster ebendaselbst.

Bei allen Gebäuden, mit denen die zweite Restauration begann, ist von den churrigueresken Freiheiten keine Spur mehr zu sehen. Es erscheint in ihnen die römische Architektur, wenn auch nicht in ihrer alten Strenge und Noblesse, doch wenigstens ohne die hässlichen Fälschungen, die sie in den letzten Jahren des 17. Jahrh. entstellten, und weit entfernt von den leichtfertigen Prätensionen, die sie aus einer Matrone zu einer Buhlerin gemacht hatten. Juvara, Marchand Vater und Sohn, Sachetti, Raveglio und Bonavia verfuhren, indem sie den Stil von den Ufern der Tiber an die des Manzanares verpflanzten, mit Einsicht, Feinheit und Mässigung. Ohne künstlerischer Pracht zu entsagen, hielten sie sich von Schwulst, Verschwendung und lächerlicher Uebertreibung fern. Bei alledem blieben ihre Arbeiten weit hinter der etwas später erreichten Vollkommenheit zurück. Weder war ihr Geschmack der reinste und zarteste, noch ihr Stil von jener strengen Correctheit, jener attischen Einfachheit, jener Erhabenheit und Majestät, die ohne grossen Aufwand imponiren und ohne eitle Ansprüche befriedigen.

Um die zweite Restauration von ihrem Anfang an richtig zu würdigen, muss man die Gebäude ins Auge fassen, die damals wegen ihres hervorragenden Verdienstes gleichsam als Modelle betrachtet wurden. Keines hat ein grösseres Recht, der Gegenstand eines solchen Studiums zu werden, als der neue königliche Palast zu Madrid, das Meisterwerk Sachetti's, und das glänzendste Zeugniss von Philipp's V. Kunstliebe. Der Bau ist voll Anmuth und Adel, obwohl er Manchen zu schwer dünken will. Auf starken Strebepfeilern ruhend, die ihn auf der Nordseite stützen, macht er freilich von dieser Seite, aus einiger Entfernung gesehen, mehr den Eindruck eines herrlichen Alcázars als einer königlichen Residenz; doch tragen nichtsdestoweniger alle Fronten den Charakter seiner Bestimmung, der sich in dem überall herrschenden glänzenden Aufwand ausspricht. Trotz der ungehörigen Zusätze, die dem Grundriss angeflickt sind, ist das Ganze von schöner Harmonie. Die barock ionische Ordnung, da sie in ihren Haupttheilen wohl proportionirt ist, wirkt nicht ungefällig, obwohl sie freilich an Herrera's Zeiten und den Klassicismus der augusteischen Zeit nicht erinnert, und die Correctheit und Reinheit nicht erreicht, zu der die Architektur seit Perrault's Arbeiten am Louvre gelangte. Wir zweifeln auch, dass selbst damals Fontana und Juvara am Gesims jene Combination und Häufung der Linien gebilligt hätten, wie sie Sachetti wählte; jener Epoche aber gehörten die Köpfe, Gliederungen und Vorsprünge der dreieckigen und halbkreisförmigen Giebel über den Fenstern des Hauptgeschosses an; ferner die überladene Ornamentirung der Profile und Gliederungen, die mit ihren zurücktretenden und vorspringenden Winkeln die Fensteröffnungen umgeben; die Balustraden der in der Mitte der Fronten vortretenden Architekturtheile, die auf Kragsteinen ruhen; die Form der Attika an der Südfaçade mit ihrem vielfältigen Bildwerk und den verstümmelten Gesimsen; endlich die sehr kleinen und an die Stelle, die sie an den Nord- und Südfronten einnehmen, wenig hinpassenden Medaillons.

Diese Ornamentirung, die in jener Epoche bei den ausgezeichnetsten Künstlern gäng und gebe war, lässt sich freilich mit einem geläuterten klassischen Geschmack nicht wohl vereinigen, und schadet der guten Wirkung, welche die Einfachheit der Linien und die Correctheit der Profile doch immer hervorbringen. Man meinte auf diesem Wege eine gewisse prächtige Fülle zu erreichen, aber die Majestät und Schönheit ging darüber verloren.

Trotzdem war Sachetti weder willkürlich noch übermüthig. Bei hohen Absichten und grossartigen Eingebungen fasste er die Ornamentation nicht anders auf, als seine Zeitgenossen; er war, wie sie, ein wenig schwerfällig in seinen Arbeiten, aber er hielt sich immer von allen Extravaganzen fern; er verschmähte die Kleinigkeiten, die dem Kunstwerk seine Würde nehmen, und sah

auf Reinheit der Hauptverhältnisse. Das ist es auch, warum uns der königliche Palast zu Madrid, an und für sich prächtig und reich, gleichwohl trotz seiner Flecken und Schäden elegant und schön erscheint. Es wäre gut gewesen, wenn die übrigen Künstler, die damals bei den königlichen Bauten beschäftigt waren, etwas von Sachetti's Genie und kluger Umsicht besessen hätten; aber weder in diesen noch in anderen guten Eigenschaften erreichten sie ihn. Viel weiter als er von klassischer Einfachheit entfernt zeigte sich Bonavia in der Kirche San Justo y Pastor in Madrid und San Antonio in Aranjuez, die erstere ein krummliniger Bau in schlechtem Geschmack mit sonderbarer Façade, die andere ordinär und ohne Grazie.

Dieselbe Bauart hielt sich während der Regierung Fernando's VI., und Carlier verhalf ihr dazu, noch festeren Fuss zu fassen, durch das luxuriöse, umfangreiche Kloster de las Salesas Reales, bei dem von der Regierung wie von der Kunst nichts gespart wurde, um es so grossartig und glänzend als möglich zu machen. Reiche Ornamentation, graziöse Reliefs in Marmor, korinthische Säulen, eine stattliche Façade, hohe Kuppel und aufstrebende Thürme, dabei aber Mangel an Einfachheit und Einheit, Incorrectheit des Geschmacks und der Wahn, die Schönheit mehr in der Pracht, als in der Harmonie des Ganzen zu suchen. Es ist dieser Bau wohl einer der prächtigsten, die wir besitzen, und er bezeichnet entschieden die Epoche der Baukunst, in der die Extravaganz und Willkür der vorhergehenden bereits abgethan, der spätere anmuthige Atticismus aber noch nicht erreicht war.

Man war damals auf gutem Wege. Der Impuls war geschehen und viele hochbegabte Künstler näherten sich durch eine Reihe glücklicher Versuche immer mehr der Vollkommenheit der Kunst. Doch wäre diese durch die Bauten allein, die in die Wette unternommen wurden, nicht erreicht worden. Es war nöthig, dass die Praxis wieder auf soliden Principien fusste, dass man ein wissenschaftliches Studium von unten an durchmachte, dass die Theorie nicht bloss auf einen engen Kreis beschränkt blieb, sondern die ganze lernbegierige Jugend Zugang zu ihren Geheimnissen erhielt. Dies geschah bis auf einen gewissen Grad durch die Einsetzung der vorbereitenden Junta, die Philipp V. durch eine königliche Urkunde vom 13. Juli 1744 zum Unterricht in der Architektur und als eine nothwendige Vorstufe für vollkommnere Projecte in Madrid gründete.

Die berühmtesten Künstler übernahmen hier den Unterricht. Sachetti, Marchand, Bonavia, Carlier und Don Ventura Rodriguez, der durch sein überlegenes Talent und den weiten Umfang seiner Kenntnisse sie in Kurzem Alle verdunkelte, standen an der Spitze dieser wissenschaftlichen Körper-

schaft und feuerten durch Lehre und Beispiel die baubeflissene Jugend an, die hier mit den berühmtesten antiken und modernen Baudenkmälern vertraut gemacht wurde.

Dieser Anfang entwickelte sich sehr rasch zur grössten Vollendung, deren er fähig war. Am 12. April 1752 erliess Fernando VI. ein Decret, das die Schöpfung der königlichen Akademie von San Fernando ins Leben rief. Seitdem ist diese Akademie die Hüterin der Wissenschaft Vitruvs gewesen und ihr Ruhm ist mit den grossen Werken, die sie gefördert, dem Eifer, mit dem sie eingeschlichene Missbräuche bekämpft hat, und der Menge ausgezeichneter Künstler, die sie durch ihre Arbeiten geehrt haben, von Jahr zu Jahr gewachsen. Es würde zu ihrem Preise schon genügen, einen Sachetti und D. Ventura Rodriguez, einen D. Juan de Villanueva und D. Silvestre Perez zu nennen, welche alle sich zu richtigen ästhetischen Grundsätzen bekannten, verständige Leiter der akademischen Studien und hochberühmt durch ihre architektonischen Werke waren. Zunächst gingen die Bestrebungen der Akademie dahin, den Unterricht methodisch zu machen, ihn in den verschiedenen Provinzen Spaniens einzuführen, den Geschmack der Künstler zu bilden und eine heilsame Censur über bauliche Unternehmungen und Pläne auszuüben. Wie weit es auf diesem Wege gelang, die Begriffe von der Schönheit zu berichtigen und fehlerhafte Praxis und künstlerische Verirrungen in Misskredit zu bringen, das kann man erkennen an den nach einander erschienenen Schriften von Villanueva, Ortiz, Ponz, Llaguno, Jovellanos, Bosarte, Cean Bermudez und so vielen andern Akademikern, die ihr Talent dieser löblichen und nützlichen Aufgabe widmeten. Nicht minder fruchtbar waren die Reisen unserer Architekten nach Italien wo sie die berühmtesten antiken und modernen Gebäude copirten, und ihre Studien vervollständigten, um dann ihre dort erworbenen Einsichten mit Glück bei den ihnen übertragenen Unternehmungen anzuwenden.

Bald nach der Gründung der königlichen Akademie von San Fernando entstand die von San Carlos in Valencia, in welcher Stadt schon lange vorher einzelne Künstler besondere Kunstschulen gebildet hatten. Im J. 1680 bestanden zwei, die 1753 auf eine einzige reducirt wurden. Anfangs ohne andere Stützen als die Provincialbehörden, ohne den mächtigen Hinterhalt königlicher Autorisation, erhielt der nach Verdienst hochgeschätzte Baumeister D. Felipe Rubio, einer der thätigsten Förderer der Sache, von seinen Collegen bevollmächtigt und unterstützt von andern wohlunterrichteten und lebhaft dafür interessirten Personen, am 11. März 1765 das königliche Decret, das seine vorbereitende Junta bestätigte, zugleich mit der Direction dieser neuen Akademie. Trotzdem trat sein Institut erst am 14. Februar 1768 ins Leben, in welchem Jahr Carlos III. seine Bewilligung ertheilte

und die Anstalt der Akademie von San Fernando unterordnete. Rubio war damals schon todt; sein Andenken aber lebte in Valencia fort, noch mehr als durch die Schule, die grossentheils sein Werk war, durch den schönen Bau der Aduana (des Zollhauses), worin er seine Kenntnisse und seinen feinen Geschmack bekundete.

Die Akademie zu Valencia kann sich einiger Professoren rühmen, die sich ebenso durch die hohen Beweise ihrer Liebe zur Wissenschaft und ihres Eifers, sie auszubreiten, als durch die bedeutenden Werke, die sie schufen, auszeichnen. So u. A. D. Salvador Gascó, ein verdienstvolles Mitglied der königlichen Akademie von San Fernando, der sich auch um die von San Carlos Verdienste erwarb und die ihr vorangegangene von Santa Barbara geleitet hatte. Er erwarb sich durch viele Bauten Ruf, von denen die hervorragendsten sind die Kapelle Nuestra Señora del Cármen im Karmeliterkloster zu Valencia und die Brücken von Cullera und Catarroja. Ferner D. Antonio Gilabert, Director der Akademie von San Carlos und der Erste, der an ihr Architektur lehrte; er vertilgte alle Spuren des Churriguerismus durch die Vollendung des von seinem Schwager Rubio entworfenen Zollgebäudes zu Valencia und die Zeichnungen zur Kapelle von San Vicente Ferrer, der Eremitei Nuestra Señora de Nales und des Palastes des Grafen von Villapaterna, die unter seiner Leitung gebaut wurden. Endlich D. Juan Bautista Minguez, der die Risse zu dem neuen Palast in Madrid machte und ausgebreitete Kenntnisse in seiner Kunst besass.

So fing der Unterricht in der Architektur an seit den ersten Regierungsjahren Carlos' III. sich auszubreiten. Dieser in all seinen Unternehmungen grossartige König, der sich im Königreich Neapel durch seine Kunstliebe und sehr bedeutende Bauten hohen Ruhm erworben hatte, wusste, als er den Thron seines gefeierten Bruders Fernando's VI. bestieg, sich diese mächtigen Elemente dienstbar zu machen, um die schönen Künste zur höchsten Stufe ihres Glanzes zu bringen; und dies ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten Erfolge seiner glücklichen Regierung. Kaum findet sich ein öffentliches Werk, das ihr nicht angehörte; keine Art von Opfern wurde gescheut, um dem Hof neuen Glanz zu verleihen und die Städte, über die er herrschte, zu verschönern. Auf sein Wort thun sich dem Verkehr weite Wege auf; prächtige und geräumige Arsenale entstehen, starke Festungen umschirmen unsere Grenzen und überall erheben sich grossartige öffentliche Gebäude, aus denen die früheren architektonischen Verirrungen bis auf das Andenken verbannt sind.

Zum Glück erschien damals einer jener überlegenen Männer, die in sehr langen Zwischenräumen zum Ruhm einer Nation auftauchen, wie von der Vorsehung gesandt, um die hohen Pläne des Monarchen auszuführen. Rodriguez war nicht mehr der

Zeichner Marchand's oder der Gehülfe Sachetti's; nicht mehr der unerfahrene Schüler, der sich bilden wollte und durch fremde Eingebungen leiten liess. Sein überlegenes Talent, seine langen Studien und seine grosse Erfahrung, die künstlerische Begeisterung, die ihn beseelte, stellten ihn auf eine Höhe, die seine Meister nie erreicht hatten, und zu der seine Schüler und Nachahmer sich nicht wieder emporschwingen konnten. Er verliess die beschränkte und kleinliche Manier aus der Zeit Philipp's V. und Fernando's VI. und von jener tiefen Ueberzeugung durchdrungen, die alle grossen Genies auf ihre Bahnen leitet, führte er einen neuen Stil bei uns ein, der weniger männlich und streng als Toledo's und Herrera's war, aber eleganter und graziöser, feiner und liebenswürdiger, der socialen Cultur seiner Epoche angemessener und ihren Ideen und Bedürfnissen entsprechend.

Und es musste so kommen. Das 18. Jahrh. konnte sich mit den nackten Formen und der finstern Sparsamkeit des 16. nicht begnügen, noch auch bei Juvara und Fontana mit ihren verstümmelten Linien, ihren gehäuften Gliederungen, den Vorsprüngen ihrer Giebel und ihrer ganzen Ornamentik stehen bleiben. Pracht und Ostentation waren freilich vonnöthen, aber sie mussten sich mit griechischer Einfachheit und correctem Geschmack verbinden. Rodriguez schlug den richtigen Weg ein, diese Forderungen zu vereinigen, und bewies dabei den Takt, der unerlässlich war, wollte man die Wünsche der Zeit befriedigen und zugleich, so weit es dienlich war, dem Klassicismus der alten römischen Monumente nahe kommen. Grazie, nicht leidenschaftlicher Schwung; reiche, geschmackvolle und schöne Ornamentirung, nicht eine aus der Einfachheit selbst erwachsene Grossartigkeit; ein feines Ensemble der Theile, nicht die antike Weise, sie zu vertheilen und zu verbinden; ein künstlerischer Verstand, der immer natürlich, immer leicht und ungesucht auftritt, — dies sind die an den Bauten dieses eminenten Architekten hervorragenden Eigenschaften, die sich bei seinen Nachfolgern mit weniger Glück, aber immer mit Klarheit und gutem Urtheil wiederfinden.

Rodriguez war, wie er im 18. Jahrh. sein musste; er hielt an den Maximen des 16. Jahrh. fest, aber mit Concessionen gegen die elegante Gesellschaft, in der er lebte, und mit Zuhülfenahme des ganzen Apparats, der bereits die edle Einfalt der Restaurationsarchitektur in ihrer bessern Zeit verdrängt hatte. Er leistete der Baukunst denselben Dienst, wie Melendez der Poesie. Sein Stil verband die antike Schule mit der modernen italienischen und er erreichte sein Ziel ohne Frage in glänzender Weise und gerade so, dass ihm der verdiente Ruhm nicht fehlen konnte. Wie gross sein Einfluss auf die Restauration der Künste gewesen und bis zu welchem Grade er ihnen das besondere Siegel seiner Schule aufdrückte, kann man schon aus der Zahl, Man-

nigfaltigkeit und Vortrefflichkeit seiner Werke abnehmen. Nirgend verläugnet sich in ihnen der feine Verstand und sichre Takt des Meisters.

Cean Bermudez giebt in seinen „historischen Notizen über Baukunst und Architekten in Spanien“ eine lange Liste der von Rodriguez entworfenen und ausgeführten Bauten. Wir heben daraus folgende hervor. In Madrid die Kirche San Marcos vom J. 1749; die Façade der Prämostratenser; die schöne und reiche Decoration der Kirche der Nonnen zur Incarnation, vom J. 1755; die der Kapelle des Tertianerordens; die der Hauptkapelle von San Isidro el Real; das Kloster von San Gil; der Neubau der Kirche der Padres del Salvador; der des Palastes des Herzogs de Liria; ein Theil des Hauses des Marques de Astorga und die graziösen Fontänen des Spaziergangs des Prado. Auch in den Provinzen finden sich Zeugnisse von der unerschöpflichen Fruchtbarkeit seines Talents. So renovirte er die Kirche del Pilar zu Zaragoza mit der elliptischen Kapelle der heil. Jungfrau; von ihm rührt der Hauptaltar in San Julian zu Cuenca her; er machte die Zeichnung zu der herrlichen Façade der Kathedrale von Santiago, in korinthischer Ordnung, baute die prächtig verzierte Kapelle des Sanctuariums in der Kathedrale von Jaen, an deren Vorderseite sich ein Porticus von colossalen Säulen befindet, ein dreieckiges Frontispice und zwei elegante Thürme; das Vestibul und die Façade der Kathedrale von Pamplona, ein grossartiges Werk korinthischer Ordnung mit einem Tetrastylon aus Doppelsäulen, einer Attika und zwei Thürmen, alles von der schönsten Form und bewunderungswürdiger Ausführung; die Klosterkirche der Benedictiner von San Domingo de Silos, einfach und in gefälligen Proportionen; die Kirche der Augustiner Missionäre zu Valladolid; die Façade der Pfarrkirche San Sebastian zu Azpeitia, die von Ibero gebaut ist; die Halbkuppel von San Antolin zu Cartagena; San Felipe Neri zu Malaga von elliptischer Form mit sechzehn korinthischen und vier componirten Säulen am Porticus und zwei graziösen Thürmen; die sehr reiche Kapelle von San Pedro Alcántara im Franciscanerkloster zu Arenas, mit runder Basis und korinthischer Ordnung; die Halbkuppel der Kirche der armen Mädchen de Santa Victoria in Córdoba; die sechseckige Kapelle mit der graziösen Kuppel im Hospiz von Oviedo; das Hospiz zu Olot in Catalonien und die Zeichnungen zu den Consistorialhäusern zu Coruña, Betanzos und Burgos.

Es ist sicher beklagenswerth, dass viele andere Entwürfe des Rodriguez, und vielleicht gerade diejenigen, die ihm am meisten Ehre machten, blosse Entwürfe geblieben sind. Welcher Unstern wollte es, dass seinen Zeichnungen zum Postgebäude die Mar-

quet'schen vorgezogen wurden, und die des Fr. Francisco de las Cabezas seinen Entwürfen zur Kirche und zum Kloster von San Francisco el Grande in Madrid? Günstlinge verdrängten das wahre Verdienst und brachten die Nachwelt um zwei Werke, die die Hauptstadt des Reichs eben so sehr schmücken, als Rodriguez' Ruhm erhöhen würden. Wenn das Urtheil der Sachverständigen auch den Künstler entschädigen konnte, so war doch der Schaden, den die Kunst durch jene thörichte Wahl erlitt, nicht zu ersetzen.

Als Rodriguez' Ansehn festbegründet war, trat Francisco Sabatini auf und theilte sich mit ihm zwar nicht in den Beifall des Publikums, doch in die Hofgunst und die Protection des Königs. Er war in der Schule des berühmten Vanvitelli gebildet worden, hatte sich in Neapel durch den königlichen Bau der Annunziata einen Namen gemacht und wurde von Carlos III. nach Spanien berufen, wo er mehr als irgend ein Anderer zur Verschönerung der Hauptstadt mit prächtigen Bauten beitrug. Nach seinen Zeichnungen entstand das Thor von Alcalá; das von San Vicente; das Pantheon Fernando's VI. bei den Salesas Reales, der Palast, der für das Staatsministerium bestimmt war; ein daran anstossendes Haus, worin er selbst wohnte; die Kavallerie-Kaserne und das einfache uud grossartige Mauthgebäude in der Alcalá-Strasse. Auch entwarf er das Kloster von San Pascual in Aranjuez; das Haus der Komthure von Santiago in Granada; das Nonnenkloster zu Santa Ana in Valladolid; die Kaserne der Wallonischen Garden in Leganes; das Sanctuarium von Nuestra Señora de Lavanza in Castilien und die Palafox-Kapelle in der Kathedrale von Osma.

Nicht so elegant und graziös in seinem Stil wie D. Ventura Rodriguez, noch so rein und zart im Geschmack, ist er im Allgemeinen weniger streng, obwohl er sich an die guten Maximen der Alten hält, die er nur zuweilen verlässt, um einen ausschliesslich eigenthümlichen Weg zu gehen. Man wünscht seinen Bauten grössere Leichtigkeit und Schlankheit, und trotzdem erscheinen sie schön und heiter. Von der Wahrheit dieses Ausspruchs überzeugt man sich leicht bei dem Triumphbogen in der Alcalá-Strasse, dessen Massen, da sie breiter sind als die Oeffnung der Thore, ihm etwas Schwerfälliges geben, ohne dass dadurch die Grossartigkeit des Eindrucks beeinträchtigt würde. Das Gebäude aber, das am meisten zu Sabatini's Ruhm beigetragen hat, ist das Mauthgebäude in Madrid. In seiner Strenge und mit gefälliger Ornamentirung wird es durch Vignola's Gebälk bekrönt, das hier den trefflichsten Effect macht. Hätten die Werke dieses Architekten nur mehr Schlankheit und Mannigfaltigkeit, verdeckten sie mit mehr Kunst ihre wirkliche Solidität und litte die Ornamentirung nicht unter einer gewissen Manierirt-

heit, so würden ihre glänzenden künstlerischen Vorzüge höher gewürdigt werden.

Da der Anstoss zur Restauration der Künste einmal geschehen und durch Rodriguez und Sabatini fortgepflanzt war, die Theorie sich in der Praxis bewährt und die richtigen Principien durch die königliche Akademie von San Fernando ihre Verbreitung gefunden hatten, bildete sich nun eine Menge sehr angesehener Künstler aus, welche die ganze Halbinsel mit edlen und stattlichen Gebäuden verschönerten. D. José Hermosilla baute das allgemeine Hospital zu Madrid; D. Francisco Cayon machte bedeutende Verbesserungen an der Ornamentirung der Kathedrale von Cadiz, die nach Zeichnungen des D. Vicente Acevo erbaut wurde; D. Pedro Ignazio Lizandi erfand den anmuthigen Tabernakel der Kathedrale von Lugo; D. Julian Sanchez Bort die Hauptfaçade dieser Kirche; D. Carlos Lemeaur (sic) die Hauptkapelle darin und verschiedene hydraulische Arbeiten, die Cabarrus rühmend erwähnt; D. Domingo Antonio Monteagudo baute die runde Kirche von Monteagudo; D. José Diaz Gamones die Gardes-du-Corps-Kaserne in San Ildefonso und die dortige Glasfabrik; D. Pedro Cermeño die neue Kathedrale von Lérida; D. Francisco Sanchez unter andern Werken die Kapelle del Cristo de San Gines und einen Theil der Galerien der Universität zu Alcalá; D. Manuel Machuca y Vargas die Kirchen von Bermeo, la Membrilla, Ajalvar, Miedes und Rivadeo; Fr. Francisco de las Cabezas Kloster und Kirche zu San Francisco el Grande in Madrid, mehr prachtvoll als schön; D. Bartolomé Rivelles y Dalmau die Kapelle Nuestra Señora del Pópulo in Cuart, das schöne „camarin del Cristo del Grao“ und Kreuzgang und Hauptthor des Dominicanerklosters, Alles in Valencia; D. Juan Pedro Arnal die königliche Druckerei und verschiedene andere Bauten; D. José Prats die Santa Tecla-Kapelle in der Kathedrale von Tarragona und Haus und Kirche der Guardias marinas (Strandwachen) auf der Insel Leon; D. Agustin Sanz, der in Aragon sehr berühmt war, die Pfarrkirche Santa Cruz in Zaragoza, die von Urrea, Binaces, Epila und Fraga und die Stiftskirche von Sariñena; D. Juan de Gayarvinaga Thurm, Façade und Sacristei der Kathedrale von Osma, den Thurm und eins der Portale an der Kathedrale von Ciudad-Rodrigo, das Seminario conciliar in derselben Stadt und das drei Meilen von ihr entfernte Prämostratenser-Kloster; der Graf Roncali das Zollgebäude in Barcelona; D. Juan Soler y Fonseca die Börse ebendaselbst und das Haus des D. Francisco March.

Viele dieser Künstler reichten in die Zeit Karls IV. hinein und vollbrachten die allgemeine Ausbreitung des Systems des D. Ventura Rodriguez. Einige bildeten sich in seiner Schule selbst und überlieferten bis auf unsere Tage seinen anmuthigen Stil mit mehr oder weniger feinem Verständniss; jene Einfachheit des Entwurfs, die Freiheit der Zeichnung, die Correctheit und Leichtigkeit, die den Gedanken ihres Urhebers so vollkommen ausspricht. Unter ihnen verdienen besondere Beachtung D. Blas Beltran Rodriguez, ein Vetter des D. Ventura Rodriguez, der die Kapelle der Architekten in der Pfarrkirche San Sebastian zu Madrid vollendete, und überdies verschiedene andere Werke ausführte, in denen er sich als einen verständigen Künstler zeigte, freilich nicht mit dem reinsten und delikatesten Geschmack begabt. D. Domingo Antonio Lois Monteagudo, einer der Lieblingsschüler seines Meisters, der nach Vollendung seiner Studien in Rom den Bau der Stiftskirche von Santa Fé und der Façade der Kathedrale von Santiago nach Rodriguez' Zeichnungen mit Umsicht durchführte. Zu derselben Zeit bewährte sein Talent durch die Pläne zu der Rundkirche von Montefrio (obwohl ein freierer und lebhafterer, von den Conventionen der Epoche minder beengter Stil hier zu wünschen wäre) D. Ramon Duran, ein verdienstvolles Mitglied der königlichen Akademie von San Fernando, einer der hervorragendsten Schüler des Rodriguez, Erbauer der Nationalbank von San Carlos und verschiedener kirchlicher und privater Gebäude zu Madrid, an denen man seine Kenntnisse und die Einfachheit und gefällige Proportion seines Stils erkennen kann. Vor Allem machen ihm Ehre die Kirche und der Palast des „Consejo de las órdenes“ in Magacela und die glücklichen Renovationen am Kloster Sancti Spiritus und am Alcántara-Stift in Salamanca, das trotz seines künstlerischen Verdienstes unvollendet geblieben ist. Ferner D. Manuel Martin Rodriguez, ein Neffe des D. Ventura Rodriguez und einer von denen, die durch ihr Talent und ihre Studien den Glanz seiner Schule am meisten erhöhten. Er hatte, nachdem er sie verlassen, in Italien seine Kenntnisse erweitert, und wenn ihm auch die heitere Phantasie und fruchtbare Erfindungskraft seines Oheims fehlte, so sind seine Werke doch rein und keusch, immer verständig und wohlüberlegt, von einer gewissen Hoheit und Noblesse und stets dem Zweck angemessen; dabei begegnet man in ihnen einer ganz neuen Leichtigkeit und Schlankheit, einer Grazie und Zierlichkeit, von der ihn nur zuweilen der blinde Respekt vor der unbeugsamen Strenge der Doctrin und die stricte Observanz eines ausschliesslichen Klassicismus wieder abbrachte. Seine Entwürfe zeigen immer seine Herrschaft über die Kunst, das Gewissen des wahren Architekten, seine Neigung für die einfachen Formen, den strengen Verstand, der ohne Begeisterung

die rhythmische Combination der Theile und die Harmonie des Ganzen regelt. Diesen Eigenschaften seines Stils und dem Ruf, den seine Studien und seine Werke genossen, verdankte er den Titel als Architekt Sr. Majestät, die Direction der königlichen Akademie von San Fernando und die Ehre, dass ihn die Akademie der Sprache zu ihrem Mitglied machte. Er zeichnete viel und sah seine hauptsächlichsten Entwürfe ausgeführt. Nach seinen Plänen entstand in Madrid das freilich nicht sonderlich gelungene Gebäude, worin sich gegenwärtig das Conservatorium der Künste befindet; das Gebäude der königlich spanischen Akademie; das Kloster San Gil, das jetzt in eine Kavallerie-Kaserne verwandelt ist, und die Glasniederlage in der Alcalá-Strasse. Unter seinen Bauten in den Provinzialstädten sind die wichtigsten das Justizgebäude (audiencia?) in Cáceres und die Mauth in Malaga, beide durch Correctheit und Einfachheit ausgezeichnet. Hätte sich zu seiner klassischen Strenge und dem gesunden Urtheil, womit er seine Entwürfe machte, eine fruchtbarere, heitrere Phantasie, grössere Kühnheit in der Construction, Unabhängigkeit und der Entschluss gesellt, die schon zu ausgetretenen Pfade zu verlassen, so würde seinen Arbeiten jene unglückliche Kälte und Magerkeit fehlen, die sie gelegentlich schwerfällig macht, den Effekt stört und es verhindert, dass sie nicht unter den berühmtesten Werken der zweiten Restauration mitzählen.

Dies war überhaupt die Klippe für die Schule. Diese glücklich zu umschiffen und künstlerischen Enthusiasmus und Geschmack mit strenger Klassicität zu vereinigen, war D. Juan de Villanueva vorbehalten. Zu seinem und seines Vaterlandes Heil hatte er von der Natur die Gaben empfangen, die den grossen Künstler machen. Glückliche Erfindung, den Sinn für die wahre Schönheit, fruchtbare und heitere Phantasie, hohes Streben, Uneigennützigkeit und Ruhmbegier, Alles vereinigte sich in ihm, um ihn zu seiner Höhe emporzuheben. Die Umstände begünstigten zudem die Entfaltung all seiner glänzenden Eigenschaften. Rodriguez' Ruhm stachelte seinen Eifer; die grossen Städte strebten sich zu verschönern; ein geläuterter Geschmack herrschte aller Orten; Wetteifer und Theilnahme des Publikums regte die Künstler an und die Akademie von San Fernando, die sehr angesehene Meister in ihrer Mitte besass und deren Mittel ihrem Zweck durchaus gewachsen waren, erzog die Jugend in den trefflichsten Grundsätzen und schaffte ihr Gelegenheit, sie anzuwenden.

Villanueva kam schon mit sehr soliden Kenntnissen nach Rom, bildete sich dort weiter aus und wurde dann von Carlos IV. zu seinem Oberbaumeister ernannt. Die Akademie von San Fernando übertrug ihm ihre Directorstelle und die Freunde der

Kunst räumten ihm den zweiten Rang unter den mitlebenden Meistern ein. Dass er sich so grosser Ehren würdig erwies, zeigen die öffentlichen Baudenkmäler, die er ausführte, der Ruhm, den sie ihm einbrachten und ihr Einfluss auf die zweite Restauration der Künste, die durch ihn ohne Frage fest begründet wurde. Sparsam und fein in der Ornamentirung, graziös und umsichtig in der Composition, elegant und rein in Profilen und Conturen, den griechischen Formen zugethan, soweit es die damals herrschenden Ideen gestatteten, wusste er seinen Gebäuden einen gewissen Atticismus zu verleihen, der sie in hohem Grade auszeichnet. Von seinen vielen Entwürfen sind zum Glück viele ausgeführt worden. Die Häuser des französischen Consuls und des Marques von Campovillar im Escorial und die Lusthäuser für die Infanten waren seine ersten Versuche. Unter seinen unzähligen späteren Staats- und Privatbauten, abgesehen von denen, die ins Fach des Civil- und Wasserbau-Ingenieurs einschlagen, heben wir besonders hervor: In Madrid die Kirche del Caballero de Gracia; den Balcon der Consistorialgebäude; das Theater del Principe; den Eingang zu dem botanischen Garten; die Sternwarte, die mit ihrem Rundtempelchen aus leichten korinthischen Säulen ein völlig griechisches Gepräge hat; das Museo del Prado und den Friedhof am Thor von Fuencarral, ernst und streng, wie es seine Bestimmung erheischt. Für das Escorial entwarf er das Amthaus, das Haus der Infanten, und Treppe, Vorhalle (zaguan) und Thor des königlichen San Lorenzo-Klosters, wo sich sein überlegenes Talent und die praktische Feinheit in der Anwendung der richtigen baulichen Principien bewährte.

Das Werk aber, das ihm am meisten Ehre macht und uns den wahren Massstab seines Genies und seiner reichen Mittel an die Hand giebt, ist das Museo del Prado. Mehr schön im Gesammteindruck als erhaben, von trefflicher Gliederung und originell in der Composition, hat dieses Gebäude jenen klassischen Hauch, der besonders glücklich in dem nobeln und einfachen Peristyl auf der nach San Geronimo gelegenen Seite waltet. Die Hauptfaçade mit ihren vortretenden Massen, das herrliche Vestibul und die Seitengalerien aus ionischen Säulen sind elegant und correct, reich ohne Verschwendung, prachtvoll geschmückt, aber ohne lästige Uebertreibung, und können als ein Muster in ihrer Art angesehen werden. Eine Treppe würde diesem Vestibul grössere Schlankheit und Frische verliehen und den Eindruck wesentlich erhöht haben, statt dass es jetzt mit seinen starken dorischen Säulen unmittelbar auf dem Boden fusst, auf dem das ganze Gebäude steht, und dieses dadurch wie eingesunken erscheint. Ferner wäre auch zu wünschen, dass, wo die Gliederungen des Hauptgesimses mit denen des ionischen Gesimses der Seitengalerien zusammentreffen, die Linien des einen und des

andern nicht unterbrochen würden. Wäre dies Zusammentreffen vermieden, so würde das Ganze einen noch harmonischeren Eindruck machen. Indessen wird man vom Zustand der schönen Künste unter Carlos IV. nicht reden können, ohne das Museo del Prado zu erwähnen, das wichtigste Zeugniss, zu welchem Grade der Vollkommenheit die Architektur damals gediehen war.

Villanueva hatte Schüler und Nachahmer ohne jedoch eine Schule zu hinterlassen. Wer ihm am nächsten kam, der letzte Künstler aus dieser Glanzperiode der spanischen Künste, war D. Silvestre Perez. Dieser noch mehr durch seine gründlichen Kenntnisse, als durch umfassendes Talent bedeutende Mann traf leider in eine Epoche grosser Stürme und Wirrsale, die seine Lebensschicksale mit berührten, ihn von seinem Vaterlande entfernten und ihn darum brachten, sein architektonisches Wissen und seine Erfahrungen nach Kräften daselbst geltend zu machen. Man baute damals wenig, die Lage der Nation ermunterte nicht eben dazu. Dennoch hat uns Perez ansehnliche Zeugnisse seines feinen Geschmacks und seines Kunstverständnisses hinterlassen, vor allem in den Biscayischen Provinzen, wo er u. a. das schöne Theater von Vitoria baute. Er erscheint in diesen Werken als ein besonnener Nachahmer seines Meisters D. Ventura Rodriguez, an dessen Maximen er sich sowohl in der Decoration, als in der Disposition der Gebäude hielt.

Wenn man die griechisch-römische Architektur im 18. Jahrh. nach den Werken dieses Meisters und der grossen Talente beurtheilte, die vor ihm versuchten, ihr den im 17. Jahrh. verlorenen Glanz wieder zu verleihen, so würde sie in der Kunstgeschichte einen sehr hervorragenden Platz einnehmen. Die Namen Sachetti, Bonavia, Sabatini, Rodriguez, Ibero, Roncali, Villanueva und Perez, die Fortschritte einiger ihrer Nachahmer und ihrer herrlichen Bauten werden der zweiten Restauration der Kunst auf der Halbinsel alle Ehre machen. Aber Ausnahmen dürfen nicht als Regel gelten. Allerdings verschwanden im 18. Jahrh. die Verirrungen des Churriguerismus; die Baukunst erhielt Adel, Regelmässigkeit und Würde. Ein klares Urtheil, ein strenger Geschmack verbannten alle früheren Extravaganzen; aber nicht viele Gebäude, wenn sie auch von erheblichen Fehlern frei sind, empfehlen sich durch ausgezeichnete Eigenschaften, und wie denn in den Künsten für die Mittelmässigkeit kein Platz ist, niemals wird die Nachwelt sich an ihnen begeistern. Aengstliche Treue gegen die klassischen Regeln hemmt jeden freieren Flug der Phantasie und lässt sie häufig manierirt und trivial erscheinen. Mehr Umsicht und Methode als Eleganz und Schönheit, mehr Routine als Inspiration athmen diese Werke, und ihre Schöpfer, aus Furcht, sich Licenzen zu Schulden kommen zu lassen, erscheinen fast immer kalt und häufig vulgär. Sie zählten die Gliederung einer Ordnung mit den Tafeln Palla-

dio's oder Vignola's in der Hand, wie wer nicht zum Poeten geboren ist, seine Versfüsse an den Fingern abzählt. Handelte sich's um ein Portal, so war der Rundbogen oder die länglich viereckige Thür mit ihren Säulen zu den Seiten, dem fortlaufenden Gesims, das sie zusammenfasste und der Ballustrade als Bekrönung unerlässlich. Waren Fenster zu decoriren, so ging es ohne Gebälke und Consolen, Giebel oder Medaillons und verschlungene Kinder nicht ab. Sollten Wandflächen geschmückt werden, gleich waren die Festons und Blumengewinde, oder die Füllhörner Amalthea's oder die gefalteten, an römischen Knöpfen hangenden Tücher bei der Hand. Bekam das Gebäude zwei oder mehr Geschosse — und kaum blieb einem die Wahl — so mussten in dem erstern die Steinfugen zu sehen sein und am zweiten von Strecke zu Strecke die Pilaster oder Halbsäulen vortreten.

Andrerseits litt die Ornamentirung an einer gewissen Manierirtheit, die nicht so sehr aus Mangel an Erfindungskraft und Talent, als aus zu skrupulöser Observanz der klassischen Regeln und der blinden Anbetung des einmal angenommenen strengen Brauchs entsprang. Es war dies eine natürliche Folge der Reaction in den Künsten. Die frühere völlige Freiheit der Phantasie hatte solche Monstra erzeugt, dass man sie lieber zur Unfruchtbarkeit verdammte, und sich die ewig einander gleichbleibende gedankenlose Reproduction gefallen liess. Heutzutage, wo eine eklektische Aesthetik, ohne mit den Extravaganzen zu transigiren, nicht mehr den von allen Schulen angenommenen Regeln den Krieg erklärt, sondern das Talent anerkennt, wo sie es findet, würden Ponz und Bosarte uns einen grossen Theil der von ihnen blindlings gepriesenen Gebäude sicher nicht mehr zum Muster aufstellen, und an Kunstwerken, aus deren Studium sie ihre ausschliessliche Aufgabe machten, weniger Verdienst entdecken. Sie würden erkennen, wie unnachsichtig gegen die Architektur ihrer Zeit, wie übertrieben streng sie gegen frühere Epochen waren, und wie sie sich vom Geist der Schule zu Leidenschaftlichkeiten fortreissen liessen, wo sie in gutem Glauben unparteiisch zu richten wähnten.

Alle jene Mängel eines manierirten Klassicismus aber finden wir eben so wohl ausserhalb Spaniens wieder, und nicht minder auch überall ihre Lobredner und Systeme, die sie rechtfertigten. Oder findet sich mehr Erfindungskraft, mehr Mannigfaltigkeit, Talent und Unabhängigkeit in den Bauten anderer Nationen? Selbst Italien, wo die Restauration des römischen Stils so schöne Monumente schuf, hatte diese Verflachung der Baukunst zu beklagen und Vignola, der ein stehendes Recept erfand, wonach man bauen sollte, war ein Italiener.

So gehorchten wir denn nur dem allgemeinen Geist der Zeit, waren, wie alle Andere, systematische Reactionäre und versagten

dem Genie, das nur selten zügellos und blind in seinen Conceptionen ist, was wir dem System gestatteten, das vor Missverständnissen nicht überall sicher war. Es ereignete sich in der Architektur dasselbe, was in der dramatischen Poesie. Die Trauerspiele auf unsern Theatern waren den klassischen der Franzosen nachgeahmt und trotz ihrer aristotelischen Regeln, ihrer drei Einheiten, ihres regelmässigen correcten Stils fehlte ihnen das Beste, Leidenschaft und Leben. Kalt wie der Verstand und die Regeln, die sie erzeugt hatten, waren sie reizlose Kunstproducte, klassische Denkmäler, dem Andenken des Stagiriten oder dem Geiste Racine's errichtet. Bei ihrer Hervorbringung hatten Gefühl und Begeisterung sich nicht betheiligt, die Nationalität kein Wort mitgesprochen, die alten Erinnerungen, der spanische Charakter, die Sprache, die Bühne mit ihren alten heimischen Gewohnheiten waren vollständig vergessen. Das Theater war von draussen importirt, wie zu feierlicher Busse für allen Missbrauch und Unfug, alle Lahmheit und Abgeschmacktheit der armseligen Nachfolger Lope's und Moreto's während des allgemeinen Verfalls unserer National-Litteratur. Ihre Restauration wurde nöthig, aber man vergriff sich in den Mitteln und ahmte fremde Muster nach, anstatt die heimischen zu vervollkommnen.

Derselbe Missgriff geschah in der Architektur, wo man, anstatt den Fussstapfen Herrera's nachzugehen, denen Perrault's folgte, sich lieber bei dem fremden Talent, als bei dem nationalen Raths erholte, das 16. Jahrh. über dem 18. vergass und durch eine kalte Reproduction fremder Kunstwerke zeigte, dass man lieber Systematiker und Klassiker, als frei und originell sein wollte.

Aber wir wiederholen es: Inmitten dieser allgemeinen Vorliebe für die damalige Architektur Frankreichs und Italiens traten vorzügliche Künstler auf, die, Fleiss und Genie mit einander verbindend, in hohem Grade der zweiten Restaurationsepoche Ehre machen. Ihre glücklichen Gedanken würden, besser gewürdigt, der spanischen Architektur im 18. Jahrh. einen Glanz und ein eigenthümliches Gepräge verliehen haben, die, ohne sie von der Antike loszureissen, sie vortheilhaft vor der antikisirenden Baukunst anderer Länder ausgezeichnet hätte. Rodriguez, Villanueva, Perez und einige Andere begriffen diese hohe Mission, verloren sie nicht aus den Augen und förderten sie nach Kräften. Aber während sie Herrera's Geist mit dem Zeitgeist zu verschmelzen trachteten, fanden sie mehr Lobredner, als Nachfolger, und die trefflichen Maximen ihrer Schule wurden vielleicht nicht hinreichend bekannt, um der immer mehr um sich greifenden Manierirtheit der Restauration und dem Mangel an Erfindungskraft abzuhelfen.

Wie dem auch sein möge: Die Thore von San Vicente und Alcalá, die Fontänen auf dem Paseo del Prado, das Zollhaus,

das Haus des Herzogs von Liria; die Gemälde-Galerie und die Sternwarte in Madrid; die Hauptfaçade der Kathedrale von Pamplona; die Kapelle del Sagrario in der Kathedrale von Jaen; San Pedro de Alcántara im Franciscanerkloster zu Arenas; San Felipe Neri in Malaga; die Kirche del Temple und das Zollgebäude in Valencia; das Zollgebäude und die Börse in Barcelona; Schloss und Kirche von Magacela und andere unter den früher erwähnten Bauten werden immer von den Fortschritten des Geschmacks in dieser Epoche eine vortheilhafte Vorstellung geben, wenn auch von der Mehrzahl der damals entstandenen Gebäude sich nicht das Gleiche sagen lässt.

Welche Stelle die Nachfolger des Rodriguez und Villanueva in der Kunstgeschichte einnehmen, bleibe der Nachwelt zu entscheiden. Mancherlei Rücksichten nöthigen uns über ihre Werke ein Stillschweigen auf, das um so mehr am Platze sein wird, als es mit dem Plan unseres Versuchs nicht im Widerspruch steht und die Schätzung der Zeitgenossen immer bedenklich und selten zutreffend ist. Ihre Werke sind da; nach ihnen werden sie beurtheilt werden, wenn weder Neigung noch Abneigung die Kritik bestimmen können, von einem späteren Geschlecht, das sich durch Vorurtheile und Namen nicht irren lässt und nur dem wahren Verdienste nachgeht.





